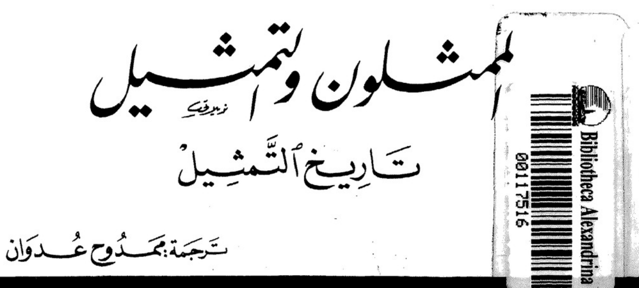
جـمع وتنسـيق :
تـوبي كـول
هيلين كريش شينوي





الممثلون والتمثيل

تارِيخ التَّمثِيل

تـرجمة: ممـدُوح عُـدوَان

منـشـورات وزارة الـثـقـافـة - المعـهـد العـالـي للـفـنـون المـسـرحـيـة

الإشراف الفني : زهير الحمو

جمع وتنسيق :
توبي كول
هيلين كريش شينوي

الممثلون والتمثيل

تاريخ التمثيل

ترجمة: ممدوح عدوان

منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية
في الجمهورية العربية السورية - دمشق - ١٩٩٧

العنوان الأصلي للكتاب:

ACTORS ON ACTING

المـمثـلون والتـمثيـل: تاريخ التـمثيل = Actors on acting/
جمع وتنسيق توبي كول، هيلين كريش شينوي؛ ترجمة ممدوح عدوان . -
دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ١٧٦ ص؛ ٢٤سم.

١- ٧٩٢ ك و ل م ٢- ٩٢٠ ع ك و ل م ٣- العنوان
٤- العنوان الموازي ٥- كـول ٦- كـريش شـينوي ٧- عـدوان
مكتبـة الأسـد

الايداع القانونـي: ع - ١٦٦٩/ ١٠ / ١٩٩٧

المقدمة

كتب ليسنغ في «دراماتورغيا هامبوزغ» وهو يصف المسرح في أيامه : «لدينا ممثلون ولكن ليس لدينا فن تمثيل» . وعن أيامنا هذه يمكن القول إنه «لم يعد لدينا ممثلون بالمعنى التقليدي ؛ إلا أننا بدأنا نشق طريقنا نحو فن التمثيل» . فأحد أهم التغييرات التي حدثت خلال الأعوام العشرين التي مرت على نشر هذا الكتاب هو الانحدار التدريجي والمستمر للعارض المتميز ، وتدهور البنيان الكلي لحرفة الاستعراض والعرض التقليدية بمنتجيها (ومخرجيها) وكتابها المسرحيين ومصمميها (للأزياء والديكور) ، تلك الحرفة التي خلقت أسماء كبيرة وعاشت عليها . وقد حلت محل نظام النجم السابق مجموعات (فرق) ممثلين يعملون معاً في استديوهات أو تجمعات ومؤسسات ومسارح مؤسساتية ـ تجمعات لفنانين يديرون ظهورهم لـ «برودواي» و «وست إند» و «بوليفار» . وقلما تم استثمار المواهب الفردية الكبيرة في هذا المسرح البديل (وحتى الفرق الوطنية الأكثر تقليدية في إنكلترا وفرنسا وألمانيا الشرقية والاتحاد السوفياتي[1] صارت تعتمد التجمع أكثر مما تعتمد الفنان الفرد) ؛ لكن عالم التمثيل يتم استكشافه بإصرار وإلحاح شديدين . وصار المسرح الحديث مجالاً للخلق الجماعي لهؤلاء الممثلين الذين يقدمون للكاتب المسرحي من خلال أصواتهم ونماذجهم وإيقاعاتهم وتحدياتهم وطقوسهم البُنى الأساسية لأعماله . وبتوجيه من الغورو[2] ـ المعلم ـ المخرج ، الذي يكون هو النجم أيضاً ، في حال وجود نجم ، يتنطع هؤلاء الممثلون لمسؤولية إعادة اكتشاف المسرح في زماننا .

وتزداد أهمية المادة المجموعة في هذا الكتاب مع تقدمنا نحو ما أسماه جيرزي غروتوفسكي باستفزاز «المسرح الفقير» القائم على الممثل، وخاصة بعد الطبعات العديدة والتنقيحات الكثيرة.

كيف يصل الممثل، بإمكانياته البشرية، إلى البشر الآخرين؟ هذا هو السؤال الجوهري للمسرح الذي يخلع عنه بهارج المنصة المُكْلفة ويحطم الحواجز القائمة بين الفن والحياة. هل على الممثل أن يشد الجمهور إلى حياته العاطفية الصادقة والمرتبة من خلال منهج ستانسلافسكي و «المناهج» الناجمة عنه؟ هل عليه أن يبعد نفسه، ويبعد معه الجمهور، عن الحدث بإرشادات بريخت التغريبية لفرض استجابة سياسية ونقدية؟ هل ستقوم نشوته بإذابة الكوابح والموانع العقلية والاجتماعية من أجل إطلاق وباء القسوة الإنسانية الجوهرية التي طالب بها أنطونان آرتو؟ وهل يستطيع أن يصير الممثل القدسي لدى غروتوفسكي حيث يشارك في فعل التغلغل الذاتي الصادق مع الآخرين؟ هل عليه أن يصير الممثل «الحي» لدى «بيك» بحيث يمثل مقدِّماً، فيما يقوم كل انسان بإفراغ الصرخة الداخلية لعصرنا؟

مع تحول كل إنسان إلى ممثل مشارك في الطقوس الجماعية المتصاعدة فإن تجارب الممثلين والعارضين ورؤاهم الداخلية عبر العصور يمكن أن تقدم تحديدات (وتعريفات) غنية لما يعنيه التمثيل على الخشبة وفي الحياة ذاتها.

لقد أُوليت لآراء الممثلين في التمثيل أهمية كبيرة منذ زمن بعيد. ولكن قبل نشر كتاب «الممثلون والتمثيل»، هذا، لم يكن هناك الكثير مما يتوفر عن آراء الممثلين بفنهم. وكانت قد سادت خرافة تنطوي على المفارقة التي تقول إن الممثلين، مثلهم مثل السحرة، يحافظون على أسرار حرفتهم؛ أو إن الممثلين مخلوقات مستلبة مبادهة (تلقائية) مسرنمة[٣] لاذاكرة لها.

وبجمع هذه المادة عن أدبيات التمثيل فإن هذا الكتاب يستبدل الخرافة بجسم متماسك من النظرية المسرحية مع التكتيك والممارسة والرؤية .

كان من الصعب على الممثل أن ينظر إلى نفسه بجدية على أنه فنان . كما أن هناك متاعب متوارثة في عمله ذاته . فهذا فن لايمكن فصله عن مبدعه لكي يتم فحصه أو دراسته بشكل مستقل . ولايمكن عزله ، بالتذكر والاسترجاع ، عن الفنان أو عن النقاد ليثير جدلاً مفيداً . كان الممثلون يعون دائماً ضياع فنهم بعد خروجه منهم . وقد استخدم شكسبير ، الممثل الذي تحول إلى شاعر ، هذا الوعي ليبتكر صورة جميلة : «ليست الحياة سوى ظل يمشي ، ممثل مسكين ، يزهو ويزين ساعته على المنصة ، وبعدها لايسمعه أحد» . ويقول ديفيد غاريك في مقدمته لـ«زواج سري» : «لاقلم الرصاص ولاقلم الحبر يمكن أن ينقذ الممثل . الفن والفنان مشتركان في قبر واحد» .

وعلى الرغم من أن جورج هنري لويس ، الناقد المتميز في القرن التاسع عشر ، كان يرفض التسليم باليأس فيما يتعلق بقصر عمر إبداع الممثل ، ويشير إلى أن الممثل كثيراً ما كان يتمتع في عصره بشهرة تفوق شهرة الفنانين الآخرين ؛ إلا أن السمة الانتقالية والمؤقتة للتمثيل تظل هي الأساس لكل نقاش حول الموضوع . وكما يقول لورانس باريت : يظل الممثل «إلى الأبد ينحت تمثالاً من الثلج» .

وتطوي العلاقة الفريدة للمثل بأداته ، التي هي نفسه ، على النموذج الأمثل للموضوعية الفنية . فإبداعاته (ماكبث الطموح أو ريب فان وينكل المرح أو بيسي بيرغر الثرثارة) إما أنها تميل إلى إلغاء شخصية الممثل ومحوها ، تأييداً للرأي الشائع القائل إن الممثل لايكتسب شخصيته إلا على الخشبة ، وإما أن تظهر مثقلة بإظهار الذات . إن علاقته بشخصياته علاقة

معقدة. والازدواجية، التي يتسم بها الفنانون جميعهم، يصدع شخصية الممثل الذي يكون كلاً من الفنان والعمل الفني في الوقت ذاته. ويقدم كونستان كوكلان الرأي القائل إن للممثل «ذاته الأولى، وهي هنا المشخّص نفسه، وذاته الثانية التي هي الأداة». ولعل المعضلة المهنية الأولى التي شغلت أجيالاً من الممثلين هي الطريقة التي ترتبط فيها الذات الأولى بالثانية. هل يذرف الممثل «دموعاً حقيقيةً مُسْلماً نفسه لانفعالات الشخصية التي يمثلها؟ أم أن قانون جوزيف جيفرسون الكلاسيكي، «قلب دافىء ورأس بارد»، يظل جلياً وبارزاً لحظة الأداء؟ وهل يستطيع الممثل أن يكشف بصراحة عن كل من نفسه والشخصية في آن كما تطالب التجارب المتناقضة في المسرح الطليعي الحديث؟

ومع استمرار عمل الممثل مع أداته الإنسانية يظل محدوداً بإنسانيته. ومهما كانت تدريباته قاسية وكانت موهبته عالية ومطواعة فإنه لن يستطيع أن يكون مجرد عجينة طينية تتشكل وفق مخيلة المؤلف. كما أنه لن يكون أيضاً دمية تتحرك حسب ماتمليه لمسات المخرج. إن الصراع داخل الممثل يتفاقم بين الممكن والمتخيل. فبما أنه مشخّصاتي، ستظل هناك هالة من الوهم واللاواقعية محيطة به. لكن فنه الإيهامي يجب أن يقدم شبهاً من الحقيقة التي يطالب الجمهور بوجودها في زمانه الخاص على خشبة المسرح. ومن خلال التمرين يجب أن يصبح الممثل «التأريخ التجريدي والموجز للعصر». ويشير ستارك يونغ في مقالته الهامة عن التمثيل إلى أن الممثل «من خلال إبداعاته لفكرته بشكل تمثيلي ينجز عملاً فنياً له تكامله الذاتي واستقلاليته عن مادته».

ولقد اصطدم الممثل عبر التاريخ بعراقيل منعته من تطوير علم جمال

خاص بإبداعه. وتتلخص العراقيل في جانبين: القيمة غير المحسوسة لفنه، وتقلقل مكانته الاجتماعية. ففي اليونان القديمة، التي كان الممثلون فيها يتمتعون بتقدير خاص لأسباب دينية وسياسية واجتماعية، لا يعتبر أرسطو، الناطق باسم تلك المرحلة بالنسبة لنا، أن دراسة الإلقاء، الذي يشمل التعامل معه الممثلَ والخطيبَ، أمراً يستحق المناقشة الجادة. وحين أنزل الرومان من قيمة التمثيل، حتى اعتبروه شأناً من شؤون العبيد، كان النجوم من أمثال إيسوب وروسيوس، قادرين على تحقيق شهرة واسعة. ولكن الممثلين، بشكل عام، ظلوا يفتقدون الحافز للتعمق في فنهم. وتحولت الوصمة المرتبطة بالتمثيل، والتي ألصقها الرومان به، إلى انحطاط ديني وأخلاقي تحت حكم الكنيسة. وظل الإيمائيون والمهرجون الذين حلوا محل الممثلين الحقيقيين خلال العصور الوسطى أكثر من ألف عام عرضه للهجوم الدائم. وحين ظهر أول الممثلين الحديثين العظام إبان عصر النهضة، من أمثال بيربيج وأليين، وصاروا محط إعجاب الجميع من الملك إلى الإسكافي ـ وعلى الرغم من أن التمثيل كان قد صار حرفة أوصناعة أوتجارة ـ ظل الممثلون والتمثيل في حاجة إلى حماية علية القوم (النبلاء). وحتى في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حين لم يعد الممثلون يُعتبرون صعاليك، بل صاروا سادة في مرتبة الفرسان، ظل الابتذال واللاأخلاقية ملازمين للمهنة، وربما كان هذا الأمر مستمراً حتى اليوم. وبعد أن نأخذ هذه الظروف بعين الإعتبار لا يعد مثيراً للاستغراب أنه، باستثناء بعض المذكرات المرتبطة بأحداث، لا يبقى مما كتبه الممثلون الأوائل بجدية عن التمثيل إلا ما هو متعلق بالتبرير الأخلاقي لأعمالهم، كما فعل توماس هيوود في «اعتذار للممثلين». وبعد ذلك، حين قلت الحاجة إلى هذه التبريرات، بدأ الممثلون يسعون إلى استكشاف جماليات فنهم.

وعلى الرغم من هذه التقييدات الفنية والاجتماعية يظل الممثل هو المصدر الأفضل لدراسة حرفته وتحليلها. وتهدف المادة الموجودة في هذا الكتاب، من خلال شموليتها وتنوعها ونوعيتها، إلى تفنيد الزعم القائل إن دراسة التمثيل وتحليله يبدآن في عصرنا هذا مع ستانسلافسكي وكوبو. فالقسم الأعظم من المادة المختارة عبارة عن مناقشات لنظرية التمثيل وسجلات للاستعدادات والتفسيرات التي أجراها ممثلون متميزون لأدوارهم. وتتزايد هذه التأملات والدراسات في عددها اعتباراً من القرن السادس عشر. بينما تقدم أيام الازدهار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مادة غنية ووفيرة. أما التفكير العميق لدى الممثلين ـ المخرجين في بدايات هذا القرن فيفتح الطريق لعملية إعادة الاعتبار وإعادة التقويم التي نراها اليوم والتي مايزال المخرجون يلعبون فيها الدور القيادي، ولكنه الآن بالتعاون الخلاق مع فرقهم التمثيلية. عبر صفحات هذا الكتاب سيتم اللقاء مع كلمات الممثلين أنفسهم. وحين لايكون الممثل العظيم قد كتب مايمت بصلة إلى حرفته، فإننا نلجأ أحياناً إلى تعليقات شهود عيان لمساعدتنا على التقرب من أساليب عمله. فمنذ ولادة التمثيل في اليونان القديمة وحتى عصر النهضة لم يترك الممثلون آثاراً مكتوبة مباشرة من قبلهم. لكن عروضهم أثّرت تأثيراً كبيراً على فن الخطابة، الذي ظل حتى القرن الثامن عشر لصيقاً بالتمثيل. وأقدم المبادىء المقنَّنة للأداء أمام العامة كانت تعتمد اعتماداً أساسياً على ثيسبيس Thespis. وبالتالي فإن مرتكزات الخطابة، التي كانت إلى حد ما مستقاة من الأداء الاستعراضي، قد اعتُمدت فيما بعد وبشكل خاطىء من قبل الممثلين، ودون تعديل. ومع أن كتب البلاغيين قد نُبذت فيما بعد بصفتها كتب إرشاد وتعليم، إلا أنها تدل على أسلوب

ممارسة الممثلين القدامى وتتضمن جذور تقاليد التمثيل. وبين المنظّرين العديدين، الذين لم يكونوا ممثلين، لايظهر في صفحات هذا الكتاب إلا من كانت له أهمية تاريخية استثنائية. وعلى الرغم من أن النقاد المسرحيين منذ بدايات القرن الثامن عشر قد قدموا إسهامات متميزة في مجال تحليل التمثيل، إلا أن كتاباتهم، في معظمها تعتبر خارج نطاق اهتمامات هذا الكتاب.

ولقد حددنا أنفسنا بالتراث المسرحي الغربي الذي يعود إلى ثيسبيس. وبالتالي فإن الفن المعبِّر والمعقَّد في الشرق ليس متمثلاً هنا. وقدتم انتقاء الدراسات على أساس القيمة التاريخية، من جهة، وعلاقتها بالاهتمامات المعاصرة، من جهة أخرى. وهناك مايزيد على خمس وعشرين دراسة تظهر للمرة الأولى بالإنكليزية. كما تمت كتابة بعض الدراسات، بشكل خاص، لهذا الكتاب. ومعظم الممثلين الذين لم يؤثر الزمن على قيمتهم واردون هنا. كما سيظهر ممثلون آخرون أقل أهمية لكنهم قدموا أفكاراً هامة حول التمثيل. ما يتعلق بالعصر الحالي فقد حاولنا أن نقدم نماذج دالة على مناهج التفكير المختلفة لدى الممثلين العاملين الآن على الخشبة دون أن نتسبب في زيادة تراكم المادة المتوفرة أو إطلاق أحكام على الممثلين أو على فن زماننا. وتضم طبعة الذكرى العشرين، هذه، كل الابتكارات الجديدة والمجادلات المثيرة ـ آخر أعمال ستانسلافسكي ونظريات بريخت وآرتو وغروتوفسكي وبيتر بروك، وبيك ومالينا، وجوزيف تشايكين، وهابيننغز، ومسرح الغيمز «الألعاب» وآخر المجادلات حول «المنهج» لكل من لي ستراسبيرغ وروبرت لويس إضافة إلى آراء كبار الممثلين الذين مايزالون يحدثوننا من فوق الخشبة.

وقد تم ترتيب المختارات وفق سياق تاريخي لإظهار أصول التراث وتطوراته، وضمن تجمعات إقليمية لإظهار المزاج والحساسية الخاصين بكل بلد. وعلى الرغم من أنه كان من المفيد تقديم ممثلين من كل بلد، إلا أن المجال، مع تراكم المواد، قد أجبرنا على الاكتفاء بالأكثر أهمية بالنسبة لثقافتنا المسرحية. وحاولت المقدمة لكل قسم أن تقدم، بشكل موجز، المسار التاريخي لإنجازات الممثلين الواردين في القسم وأصول ممارساتهم وأفكارهم. وفي فقرات السِّيَر الشخصية يستطيع القارىء أن يعثر على الخلفية الشخصية التي، على ضوئها، يمكن فهم أقوال الممثلين، كل على حدة.

من خلال صفحات هذا الكتاب سيتوضح التراث المتراكم لفن التمثيل. وهناك إشكالات أساسية ومشاغل تتكرر مناقشتها: كيف يقوم الممثل بتحويل نفسه؟ يسير بعض الممثلين على هدى إرشادات أفلاطون: يستسلمون لبداهتهم وإلهامهم؛ بينما يدعو آخرون إلى الصنعة المدروسة بدقة. أما ستانسلافسكي وتلامذته فيحاولون استنباط منهج يخلقون فيه بإرادة وتصميم الظروف الملائمة لظهور الإلهام. وتتم دراسة شخصية الممثل أكثر من مرة. فبالنسبة لبعضهم هو حرباء تأخذ أشكالاً مختلفة. وآخرون يرون أنه يظل نفسه دائماً ويفرض ذاته على كل شخصية يمثلها. وفي مناهج الريبورتوار (برنامج العروض المستمرة) السالفة فإن أداء الممثل لأدوار كثيرة ومتنوعة يستجر الإعجاب بحالاته المتغيرة. ولكن عصر النجوم قد رسخ الاهتمام بالميزات الفريدة التي يتمتع بها الممثل الفرد. وفي مسرح الستينات الفوضوي «الحي» كل إنسان ممثل، وهو حر «في أن يشتغل شغله».

واتخذت التدريبات المقررة للممثل أشكالاً مختلفة. فحين تكون الدراما شعراً وإلقاء مفخماً كانت الأولوية تعطى لدراسة الصوت والكلمات والنطق. أما في الدراما الواقعية الحديثة فقد حل رسم الشخصيات وتحليلها وفهم العواطف والانفعالات محل المبدأ الصوتي.

وأما الدراما المضادة للأدب (Anti literary Drama) في المسرح الوجودي العبثي فإن المظهر الجسدي «لرياضي القلب» هو المطلوب. وحين كان السؤال يوجه إلى الممثلين عن نوع المادة التي يشكلون منها إبداعاتهم كانوا يجيبون عادة بأنهم يأخذون من الطبيعة المؤثرات المستخدمة في فنهم. ولكن في كل مرحلة تاريخية كان للطبيعة معنى مختلف. ففي القرن الثامن عشر كانت الطبيعة أنموذجاً يقتدى به وكانت لطفة وبطولية. وفي أواخر القرن التاسع عشر كانت تتجسد في التفاصيل الصغيرة للوجود اليومي. وفي القرن العشرين هي التعبير المتعدد للمفاهيم المتعارضة لدى العقل الحديث.

ويظل السؤال يتكرر: هل الممثل مبدع أصيل؟ أم أنه مجرد مجسد لنص المؤلف وباعث للحياة في تعليمات المخرج؟ وباستثناء الفترات التي كان فيها الممثلون هم أنفسهم كتاباً، كما في اليونان القديمة وأيام الكوميديا دي لارتي، أو في (العصر الذهبي) الأسباني كان هناك صراع دائم بين الممثل والمؤلف. وفي القرن الأخير دخل المخرج في الصراع. وانقسم الممثلون في ولاءاتهم. بعضهم يدعو إلى تبعية الممثل للمؤلف. والبعض يصنف نفسه في مسرح الممثل، حيث تسيطر مخيلة الممثل نفسه. وهناك آخرون، وخاصة في الآونة الأخيرة، قد أحالوا أنفسهم إلى عناصر في أنموذج يشكله المخرج. وآخرون غيرهم وحّدوا جهودهم مع مخرجيهم المجددين لإعادة اكتشاف الطقس الجماعي للمسرح.

وإضافة إلى ذلك كله تثار مرة بعد مرة مشكلات جوهرية أخرى: ماالذي يجب أن يدرسه الممثل: كيف سيخلق «وهم المرة الأول» في كل عرض؟ وهل على الممثل أن يقلد الحياة أم أن عليه أن يتخطاها؟ وهل الفن المسرحي خيال أم واقع؟

متفان، بهلول، متمرن، مهرج، معبود، نجم، مرشد (غورو) ـ تلك هي المظاهر التي ظهر بها الممثل على مدى العصور. وتراوح أداؤه من الإلقاء الأوبرالي الملحون إلى البهلوانيات اللفظية إلى البذاءات الإيمائية إلى الإعادة الطبيعية لإنتاج الواقع إلى التجريدات اللامعقولة. «شارح الشارحين»، يحمل وصمة الجنون الملهَم التي وسمه بها أفلاطون. وإبداعاته الاجتهادية الشخصية المشغولة من حركات أطرافه وتحريك قسمات وجهه وانفعالات قلبه أُنزلت، هي الأخرى، إلى مرتبة اللغز والسحر أو إلى التخطيط العشوائي. وعلى عكس الفرضية التقليدية القائلة إن الممثلين يدفنون أسرارهم معهم، فإنهم هنا، وكما قال شكسبير، «سيحكون كل شيء».

١ ـ واضح أن الكتاب منشور قبل سقوط المعسكر الاشتراكي. (الطبعة الأخيرة عام ١٩٧٠)
٢ ـ غورو: هو المرشد الروحي في الهندوسية.
٣ ـ مسرنم: يسير في نومه.

١ ـ اليونان

فنانو ديونيسوس

تمتد أصول التراث المسرحي في العالم الغربي إلى اليونان ـ القرن السادس قبل الميلاد ـ حيث اتُخذت الخطوة الهامة الأولى نحو التشخيص الدرامي. وكانت معظم الحضارات القديمة قد عرفت الرقص الإيمائي والإلقاء والغناء التي هي العناصر الأساسية للتمثيل. ومنذ الألف الرابع قبل الميلاد ربما يكون المصريون قد عرفوا الاستعراضات الدرامية الدينية التي كان الكهنة ـ الممثلون ـ فيها يحيون ذكرى الموتى. وقد ضمت (تمثيلية أوزيريس الرعوية) Osiris Passion Play، التي تعود إلى فترة لاحقة وبعيدة [1887ق. م]، الاحتفال الديني والفعل المسرحي. وفي اليونان القديمة تكمن أسس تطور الدراما التراجيدية والتمثيل في القصائد الحماسية والرقصات الجماعية الطقوسية التي تقام لتمجيد ديونيسوس، إله الخمرة والخصب. وأدخل ثيسبيس، الممثل الأول، التشخيص إلى السرد التقليدي الملحّن الذي تقدمه جوقة ورئيس جوقة. ومن هذا التجديد الذي يعود إلى النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد في إيكاريا ظهر كل من التمثيل والدراما.

وقد واجه ثيسبيس، الذي كان يعمل ممثلاً ومؤلفاً درامياً، المتاعب حين نقل تجديده المسرحي في البداية إلى أثينا (560ق. م). واعتبر المشرّع

الأثيني، سولون، أن هذا التشخيص خداع خطر. ولكن الطاغية[١] بيزيستراتوس Pisistratus أدخل في عام (535 ق. م). العروض المتنافسة لهذا الفن «الخادع» في مهرجان ديونيسوس في أثينا. وتُوج ثيسبيس، الذي صار الآن عجوزاً، على أنه الفائز الأول. ومنذ ذلك الحين في كل ربيع يتم تمثيل التراجيديات على شرف ديونيسوس في مهرجان ديونيسيا المدينة، المهرجان الديني الكبير في أثينا. ومع تطور هذه العروض وإتقانها ـ وقد أخذت الشكل اليوناني للمباريات والمنافسات ـ تطور فن التمثيل ومهنة الممثل.

وكانت مسابقات التراجيديا تقام في الأيام الثلاثة الأخيرة من المهرجان الذي كان يشتمل على منافسات رياضية وقراءات للشعر الحماسي. وكان حكم مدني، هو الأرخون[٢]، ينتقي من بين المتقدمين الكثيرين ثلاثة مؤلفين تراجيديين تتنافس مسرحياتهم على الجوائز. ويتقدم كل من هؤلاء بثلاث تراجيديات وتمثيلية ساتير[٣]، وهي عبارة عن عرض درامي خفيف مرتبط بعبادة ديونيسوس. وكان الممثلون المشاركون في هذا المهرجان الشعبي والديني يُعتبرون مواطنين متميزين بشرف في أثينا.

كان هناك ممثل واحد فقط في العروض الأولى. وهو، عادة، الشاعر نفسه. وكانت تساعده الجوقة وقائدها. وقد ظل هذان عنصرين أساسيين في التراجيديا مثلما كانا بالنسبة للقراءات الشعرية. وكان الشاعر الممثل، وهو يستخدم القناع، يؤدي عدة شخصيات. وربما كانت هذه هي الطريقة التي كان ثيسبيس يمثل بها. وحين أضاف إيسخيلوس ممثلاً ثانياً تميزت مهنة الممثل عن مهنة الشاعر. وتكرس عدد الممثلين في التراجيديا، إضافة إلى الجوقة وقائدها، بثلاثة ممثلين؛ حين أضاف سوفوكليس ممثلاً ثالثاً مقللاً بذلك من أهمية الجوقة. أما لماذا كان تحديد عدد الممثلين بثلاثة؟ وأما إلى

أي حد أثر هذا التحديد على المسرحيات وعلى أداء الممثلين؟ فمن المسائل التي ماتزال محاطة بالغموض وماتزال مجالاً للتخمين. ولكن مايبدو واضحاً وأكيداً هو أنه لم يظهر أبداً على المسرح في وقت واحد أكثر من ثلاثة ممثلين ناطقين، وأن كل ممثل من هؤلاء الثلاثة كان يؤدي أكثر من دور، وهو الأمر الذي كان يسهّله استخدام القناع.

وتقليدياً كان الممثلون الثلاثة ينقسمون إلى: البطل Protagonist، والشخصية الثانية Deuteragonist والشخصية الثالثة Tritagonist. وكان البطل، أو الشخصية الأولى، يتم انتقاؤه من قبل الدولة. ويؤدي الأدوار الأساسية مثل أوديب أو إلكترا، وربما أُسندت الأدوار الأخرى المتبقية للشخصيتين الثانية والثالثة. وإضافة إلى ذلك كان الأبطال (ممثلو الأدوار الأولى) هم الذين يتنافسون على الجوائز حين أدخلت المباريات بين الممثلين عام 499 ق.م. في ديونيسيا سيتي. وغالباً ماكان الأبطال يترأسون نقابات الممثلين التي تأسست في القرن الرابع باسم «ممثلو ديونيسوس». وكانت النقابة تسعى إلى المحافظة على الحقوق الدينية والمدنية لفناني المسرح، مثل الإعفاء من الخدمة العسكرية وحرية التنقل أيام الاضطرابات السياسية. ولعل ممثل الشخصية الثانية كان يأخذ أدواراً أقل أهمية. أما ممثلو الشخصية الثالثة، من أمثال إيسخينيس، فيمثلون أدوار الطغاة والسلاطين بالإضافة إلى قراءة الاستهلال. وكان ممثلو الأدوار الأولى غيورين على أولويتهم. فالممثل تيودوروس، مثلاً، لم يكن يسمح بظهور أي ممثل قبله على الخشبة.

وخلال الفترة الأولى من الكتابة الدرامية العظيمة في القرن الخامس كان الشعراء يسيطرون على العروض المسرحية. في البداية كانوا يمثلون في

المسرحيات التي يكتبونها. وقد حذا كل من إيسخيلوس وسوفوكليس حذو ثيسبيس في مسألة الممثل ـ الشاعر ـ وكانا يختاران الممثلين الآخرين بنفسيهما. ويظل هؤلاء ملازمين للفرقة والشاعر. فكينديرومينيسكوس كانا ملازمين لإيسخيلوس، بينما كان تليبوليموس وكليديميديس يمثلان لسوفوكليس. وإضافة إلى ذلك كان الشاعر يشرف على تدريب الجوقة. وبالتالي فإن التجديدات في الحركة والإلقاء كانت إلى حد كبير من ابتكار الشعراء الذين كانت مهمتهم ثلاثية: المسرحي والممثل ومدير المنصة (المخرج).

وتدريجياً، مع ازدياد مهارات الممثلين وأهميتهم، صارت الدولة تشرف على توزيعهم بين المسرحيين المتنافسين لكي لا يحتكر أحد الشعراء أكاليل الغار بفضل تفوق ممثله الأول. وفي القرن الرابع حين تضاءل الإبداع الأدبي في التراجيديا تفوق الممثلون على الشعراء من حيث الأهمية. فبعد قرن من المسرحيين العظام جاء قرن الممثلين العظام. وبحثاً عن الأدوار الجذابة التي تمنح الممثلين فرصة التألق راحوا يعيدون إحياء تراجيديات إيسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيديس. وكثيراً ماكانوا يتّهمون بأنهم يُجرون تعديلات على المسرحيات العظيمة لكي يصنعوا لأنفسهم أدواراً قوية. وقد أنهى الخطيب ليكورغوس هذه التجربة حين أصر على أن يقدم الممثلون المسرحيات طبقاً للنصوص المحفوظة في أرشيف الدولة. وإلى القرن الرابع، عصر ديموستينيس، ينتمي ممثلو التراجيديا اليونانيون العظام نيويتوليموس وتيتالوس وأتينودوروس وبولوس وتيودوروس وأريستوديموس.

ولقد كان القناع الكبير ذو الشكل الخاص والكَوثَرن(٤) من أبرز

مظاهر الممثل التراجيدي اليوناني. وعلى الرغم من أن أصول القناع ربما كانت ماتزال مخبوءة في الطقوس الدينية القديمة؛ الا أن مهماته في المسرح اليوناني كانت كبيرة، فالتعبيرات الوجهية المضخمة في القناع، مثل وجه أوديب الدامي والمفقوء العينين، كان يوحي، بخطوط عريضة إيجازية، بالمواصفات الأكثر بروزاً للشخصية بالنسبة للجمهور المتجمع في الحلبة الدائرية الواسعة في المسرح اليوناني. وكانت هذه المسارح كبيرة تتسع لجلوس الآلاف العديدة من المواطنين اليونانيين والأجانب الذين جاؤوا مبكرين للفرجة على المهرجان الديني الكبير. وكانت الصور الوجهية للممثل والجوقة تسيطرعلى العروض لأن المنصة القليلة الارتفاع في المدرج المسرحي (الأمفي - ثياتر Amphitheatre) لم يكن لها ستارة وربما القليل من المشاهد (الديكور). وكانت الجزمة تساعد على رفع الممثل إلى ماهو أعلى من طوله الطبيعي وبحيث يبدو أكبر من الحجم العادي. وكان القناع - بالتعبيرات المرسومة عليه ومن خلال الآلية التي ربما كانت متوفرة لتضخيم صوت الممثل - يزيد من الإحساس بالشخص الموجود على المنصة. وبما أن الممثلين كانوا كلهم رجالاً (فالمرأة لم تكن معروفة على المسرح اليوناني) فإن القناع كان يتيح الفرصة لإظهار شخصيات نسوية بطريقة مقنعة.

ولم يكن الشكل المدروس للوجه والشكل المضخم للممثل مجرد حل من أجل الرؤية الأفضل بالنسبة للجمهور، بل ومن أجل التجسيد الشكلي للأبطال الخرافيين والشخصيات الأسطورية المتجسدة في المسرح اليوناني. ولاشك أن هذه المواصفات والحلول كانت تساعد الممثل في عمله على تصوير أغاممنون وأوديب وأجاكس بالإضافة إلى إمكانياته الطبيعية.

ويحق لنا أن نتساءل عن المواهب الطبيعية التي جلبها الممثل اليوناني

معه إلى فنه. الصفة التي تبدو أكثر أهمية هي الصوت المعبر والمدرب جيداً. فمعظم التعليقات في الأدبيات اليونانية حول التمثيل أو حول بعض الممثلين بالتحديد كانت تركّز على الصوت بصفته ميزة من ميزات الممثل الناجح. وقد عرّف أرسطو التمثيل بأنه «التحكم الصحيح بالصوت للتعبير عن الانفعالات المختلفة». وأشار ديموستينيس - الذي يقول بلوتارك إنه قد تدرب عند الممثل ساتيروس - إلى أن الممثل البارع كان «رائعاً في صوته وكاملاً في ذاكرته». وأكدت مجموعة التعبيرات الصوتية المذكورة في «أونوماستيكون». لبولكس، اللغوي اليوناني في القرن الثاني الميلادي، على أولوية الصوت في التمثيل اليوناني. وكانت المواصفات الشعرية والأوبرالية في التراجيديات اليونانية تتطلب من الممثل أن يتمكن من الغناء بالإضافة إلى إلقاء الشعر. ولم يكن التدريب الموسيقي للصوت على طريقة المغنين هو وحده المطلوب بل إضافة إلى ذلك كانت هناك دراسة تفصيلية للنطق واللفظ والتوقيت وضبط إيقاع الكلام. وكان الجمهور اليوناني المتعود على العروض الشعرية والموسيقية في مهرجانات دينية قاسياً في أحكامه النقدية. ولاشك أن حجم المسارح المكشوفة كان يجعل «التحكم المضبوط» بالصوت من المتطلبات الأساسية للتمثيل المتقن.

ولانعرف إلا القليل عن الإشارات والحركات المسرحية التي كان الممثل اليوناني يلجأ إليها. ولكننا إذ نعرف الملابس الثقيلة نسبياً والأقنعة المستخدمة فإننا نستطيع أن نفترض أن تعبيرية الممثل كانت تعتمد نسبياً على الوضعية العامة للجسم وعلى الحركات الواضحة للأيدي. ويصعب تحديد طرائق التعبير عن الاحتمالات الانفعالية التي كان الممثل يسعى إلى إيصالها أو الوصول إليها. ولعل الحادث الشهير المتعلق بالممثل بولوس Polus،

الذي استخدم رماد جثة ابنه المتوفي لإثارة انفعالاته لدى تقديمه شخصية إلكترا، يستطيع أو يزودنا بقصة نموذجية حول التماهي الذاتي للمثل مع الشخصية التي يمثلها.

ولقد حاول أكثر من باحث تقسيم تاريخ التمثيل عند اليونان الى ثلاث مراحل المرحلةالأولى، والتي تتزامن مع إيسخيلوس وسوفوكليس والممثلين الذين اشتغلوا معهما في القرن الخامس، وهي مرحلة التمثيل المحترم والمنضبط والجليل (والذي يعني الجامد). وفي القرن الرابع المرحلة الوسطى حيث التمثيل الأكثر طبيعية وإنسانية ويمثلها فن بولس وأريستوميدوس ونيوبتوليموس وتيودوروس. والمرحلة الهيلينية الأخيرة هي مرحلة الانحطاط التي كان فيها التمثيل يتصف بالتقليد الأعمى للطبيعة والخدع الصوتية. وعلى الرغم من عدم توفر مستندات كافية تبرر هذه التقسيمات المتعمدة، باستثناء تعليق قصير لأرسطو؛ إلا أنه يبدو من المحتمل أن يكون أسلوب التمثيل قد تغير مع تغير إيقاع المسرحيات التراجيدية من هدوء إيسخيلوس إلى فخامة سوفوكليس إلى المشاعر الإنسانية الأكثر واقعية لدى يوريبيديس.

ومانعرفه عن ممثلي الكوميديا اليونانيين وفنهم أقل مما نعرفه عن ممثلي التراجيديا. لكنهم كانوا يمثلون أيضاً في المهرجانات الدينية، وبخاصة في احتفال الشتاء (لينايا)، الذي كانت التمثيليات الكوميدية تقدم فيه على نطاق واسع. ووضعت الكوميديا تحت إشراف الدولة لأول مرة عام 486 ق.م. وأقيمت أول مباراة بين ممثلي الكوميديا في الـ(لينايا) عام 422 ق.م. وكان الممثلون الكوميديون الأوائل يضعون أقنعة غريبة مضخمة. وكانت ملابسهم المحشوة تتميز بالقضيب الواضح المتدلي منها، للتذكير بأن أصول الكوميديا تعود إلى أغاني عبادة القضيب التي كانت تُغنى لديونيسوس.

وكان فنهم شعبياً، وغالباً ماكان مبتذلاً يعتمد على خدع من نوع تقليد الممثل الكوميدي بارمينون للخنزير. وفي كوميديا أريستوفان (القديمة)، أيام الديمقراطية اليونانية، ربما كان تمثيلهم حيوياً وفاجراً ومنفلتاً من القيود. ولاشك أن التمثيل الكوميدي قد أصبح أكثر تشذيباً وطبيعية في ما يسمى (الكوميديا الجديدة) لدى مينانديروس والتي كانت تتعامل مع مشكلات الحياة اليومية ومخازيها.

ولم تتبق لنا معالجات تفصيلية لفن التمثيل في اليونان القديمة لكي نتحراها، ولاتمارين للصوت والحركة مما يمكن أن نعثر عليه في فترات لاحقة. فالممثلون أنفسهم لم يتركوا وراءهم ما يشير إلى نظرتهم لفنهم. والمنظّرون، الذين كانوا قد بدأوا يؤسسون لمبادىء الفن المسرحي، لم يكونوا قد بدأوا بالاهتمام بالتمثيل وتحليله بصفته فناً مستقلاً. وبالتالي فإن مناهج الممثلين اليونانين وتطلعاتهم يجب أن يتم استقصاؤها من تعليقات أفلاطون على التقليد (المحاكاة) والإلهام أو من آراء أرسطو في الشعر والبلاغة، وهما الفنان اللصيقان بالتمثيل في الأزمنة القديمة. وبعد فترة طويلة من أفول العصر الذهبي للمسرح اليوناني ناقش بلوتارك العلاقة بين الفن والطبيعة في العروض المسرحية. وبعد ذلك بفترة طويلة أيضاً، في القرن الثاني الميلادي، احتفظ اللغوي اليوناني بولوكس بتصنيف للأقنعة والنغمات الصوتية التي كان الممثل اليوناني يستفيد منها. ولا تساعد الأحداث المتعلقة بالتمثيل والممثلين، التي سجلها الكتاب اليونان والرومان، إلا في المزيد من التعتيم على الصورة الغامضة الموجزة لفناني ديونيسوس.

١ ـ الطاغية: أحد ألقاب الإمبراطور. ولاتحمل المعنى المعاصر الذي نعرفه الآن.
٢ ـ رئيس لجنة التحكيم.
٣ ـ الساتير: إله الغابات عند الإغريق. له ذنب حصان وأذناه. مولع بالملذات. ومسرحية الساتير هي مسرحية تهريجية مواكبة للتراجيديا المعروضة. وقد يكون لها البطل نفسه. ولكنه هنا في وضع كوميدي. ومحاط بجوقة من الساتير مع حركات ووضعيات مبتذلة. وكان يكتبها كاتب التراجيديا (أوالثلاثية) نفسه. وتعتبر جزءاً من المسابقة.
٤ ـ الكوثرن: الجزمة الخاصة بممثلي التراجيديا ذات النعل السميك.

أفلاطون

(429-347ق. م.)

لم يكن الفيلسوف الأثيني الشهير أفلاطون مهتماً، أبداً، اهتماماً مباشراً بالتمثيل. لكن تعليقاته المختصرة على هذا الفن قد زودت الكتاب اللاحقين بمستند مرجعي كلاسيكي لآرائهم. وقد أوصل الحديث عن المحاكاة في (الجمهورية) أفلاطون، عنا. وصفه للتقليدات الواقعية السطحية، إلى إدانة الفن الإيمائي في سياق إدانته للشعراء الذين يجب طردهم من جمهوريته المثالية. وكثيراً مااستغل المعارضون للمسرح حجة أفلاطون ضد الممثلين والمسرح معاً.

وفي (إيون)، الحوارية التي تحلل فن مُلقي الشعر، نجد أصل الرأي المتكرر حول أن الشعراء وشارحيهم هم كائنات معتوهة ملهمة ومنجرفة مع موضوع إلهامها. ويصل التساؤل السقراطي في المحاورة إلى النتيجة القائلة إن ملقي الشعر، مثَله الممثل، لايعمل إلا وفق مبادىء الإلهام دون خضوع لقوانين الفن. وقد استُخدمت إحالة التمثيل هذه إلى الإلهام الإلهي للسمو بمكانة الممثل، وفي الوقت ذاته لإبعاد إبداعه عن الانصياع للقوانين الفنية. ويظهر الرأي في الممثل بصفته شارحاً بدهياً مُلهَماً أكثر من مرة في تاريخ التمثيل. كما يفسر إلى حد ماسبب بطء التطور في النظريات المنهجية عن التمثيل.

* * *

حول الإلهام

سقراط : أهلاً ياإيون . هل أنت (قادم) من مدينتك إفيزوس؟

إيون : لا ياسقراط . بل أنا (قادم) من إيبيداوروس، حيث كنت أحضر مهرجان أسليبيوس .

سقراط : وهل لدى أهالي إيبيداوروس مسابقات بين من يلقون الشعر في المهرجان؟

إيون : طبعاً، بالإضافة إلى كافة أنواع العازفين .

سقراط : وهل كنت أحد المتسابقين ـ وهل فزت؟

إيون : لقد حصلت على الجائزة الأولى بين الجميع ياسقراط .

* * *

سقراط : لَكَمْ أحس بالحسد تجاه مهنة إلقاء الشعر، ياإيون . ففيها عليك، دائماً، أن ترتدي الملابس الجميلة . والظهور بأجمل ماتستطيع هو جزء من فنك . كما أنك ملزم بالتآلف مع العديد من خيرة الشعراء، ومع هوميروس بشكل خاص، وهو أفضلهم وأكثرهم قدسية . وإن فهمه، وليس مجرد استظهاره، أمر يثير الحسد حقاً . وما من أحد يستطيع أن يكون ملقياً للشعر إلا إذا كان يفهم معاني الشاعر . لأن على ملقي الشعر أن يشرح مافي ذهن الشاعر لسامعيه . وكيف سيستطيع الشرح مالم يعرف، هو نفسه، مافيه، مايعنيه الشاعر؟ إن هذا ليثير الحسد حقاً .

إيون: صحيح، تماماً، ياسقراط. لقد كان التفسير هو الجانب الذي يتطلب الجهد الأكبر في فني. وأعتقد أنني قادر على التحدث عن هوميروس أفضل من أي إنسان آخر..

سقراط: فهل أكون مخطئاً إذاً ياصديقي لوقلت إن إيون متفوق في ما يتعلق بهوميروس بقدر ماهو متفوق بالنسبة للشعراء الآخرين طالما أنه هو نفسه يقرّ بأن الشخص نفسه سيكون الحَكَمَ الأفضل بين جميع من يتحدثون عن الشيء ذاته؛ وأن الشعراء كلهم يتحدثون عن الأشياء ذاتها؟

إيون: ولماذا، إذاً، ياسقراط أفقد اهتمامي وأنام دون أي اعتبار لأية قيمة حينما يتحدث أي إنسان عن أي شاعر؛ بينما حين يجيء هوميروس أتيقظ تماماً وأصبح كلي انتباهاً واهتماماً وأحس أن لدي الكثير مما أستطيع أن أقوله.

سقراط: السبب واضح ياصديقي. مامن أحد إلا ويستطيع أن يرى أنك تتحدث عن هوميروس دون أي فن أو أية معرفة. فإن كنت قادراً على أن تتحدث عنه وفق قوانين الفن فأنت قادر على التحدث عن جميع الشعراء الآخرين. فالشعر كل متكامل.

إيون: صحيح.

سقراط: وحين يقر المرء بأن أي فن هو كل متكامل فإن الأمر ذاته ينطبق على الفنون جميعها. أتريدني أن أوضح لك ما أقصده ياإيون؟

إيون: بالطبع ياسقراط. أتمنى ذلك بالتأكيد. فأنا أحب أن أسمعكم وأنتم تتكلمون يامعشر الحكماء.

سقراط: غريب أن تقول إننا حكماء ياإيون، وأن تستطيع أن تقول ذلك عنا. ولكن أنتم الذين تلقون الشعر وتمثلون، وكذلك الشعراء الذين تغنون أشعارهم، حكماء أيضاً. أما أنا فلست إلا إنساناً عادياً لايفعل أكثر من قول الحقيقة. فتأمل كم هو شائع ومبتذل ماقلتهُ - إنه الشيء الذي يستطيع أي إنسان أن يقوله؛ وهو أنه حين يتملك الإنسان المعرفة بفن متكامل يصبح التساؤل عن الجيد والرديء هو الأمر ذاته...

إيون: لاأملك الاعتراض على ماتقوله ياسقراط. ولكنني مع ذلك أعي في أعماقي، والعالم يعي ماأقول من أنني أتحدث بشكل أفضل ولدي ماأقوله عن هوميروس أكثر من أي إنسان آخر. ولكنني لاأستطيع التحدث بالجودة ذاتها عن الآخرين - فقل لي سب ذلك.

سقراط: أفهمك ياإيوان. وسأتابع لكي أوضح لك ماأظنه سبب ذلك. إن الموهبة التي لديك، والتي تجعلك تتحدث ببراعة عن هوميروس ليست فناً. بل هي، كما قلت لتوي، إلهام. هناك ما هو ألوهي يحركك، مثل ما هو موجود في الحجر الذي يسميه يوريبيديس المغناطيس ولكنه معروف بشكل عام باسم هيراكليا. هذا الحجر لايجذب الحديد والخواتم فقط، بل إنه ينقل إليها قوة مشابهة تجعلها تجتذب الخواتم الأخرى. وإنك لترى أحياناً عدداً من القطع الحديدية والحلقات معلقة إحداها بالأخرى لتشكل سلسلة. بالطريقة ذاتها تلهم الميوز (الوحي) الناس. ومن هؤلاء الملهمين تتدلى سلسلة من أشخاص آخرين أخذوا منهم الإلهام. فجميع الشعراء المجيدين،

الملحميين والغنائيين، لاينظمون قصائدهم من خلال فنهم؛ بل ينظمونها لأنهم ملهمون وممسوسون. ومثلما أن المهربدين الكوريبانتيين لايكونون بوعيهم الكامل حين يرقصون؛ كذلك فإن الشعراء لايكونون بكامل وعيهم حين ينظمون أناشيدهم الجميلة. حين يقعون تحت سطوة الموسيقى والوزن يكونون ملهمين وممسوسين. فالشاعر شيء خفيف ومجنح ومقدس. وليس فيه أي ابتكار مالم يكن ملهماً وخارجاً عن صوابه ولايكون عقله معه. وحين لايكون في هذه الحالة يكون عاجزاً وغير قادر على البوح بإلهامه. وما أكثر الكلمات النبيلة التي يطلقها الشعراء حول أعمال البشر. ولكنهم، مثلك حين تتحدث عن هوميروس، لاينطلقون من أية قواعد فنية. إنهم، ببساطة، ملهمون للنطق بما يجبرهم الوحي عليه. . . وأنتم أيها الرواة بالإلقاء، هل أنتم شارحون للشعراء؟

إيون: وفي هذه أيضاً أنت على حق.

سقراط: فأنتم إذاً شارحو الشارحين؟

إيون: بالضبط.

سقراط: أتمنى لو أنك ياإيون تجيبني بصراحة عما سأسألك. حين تحقق التأثير الأكبر على مستمعيك وأنت تردد مقطعاً مؤثراً جداً. . هل تكون بكامل عقلك (وعيك)؟ ألا تكون مقتلعاً من نفسك؟ ثم ألا تكون روحك، وأنت في نشوة، هائمة بين الأشخاص والأمكنة التي تتحدث عنها. .

إيون: هذا الدليل يضرب على الوتر الصحيح بالنسبة لي ياسقراط. فأنا أعترف بصراحة أن عينيّ تمتلئان بالدموع حين أحكي قصة مؤسية. وحين أحكي عن المخاوف يقف شعري ويخفق قلبي.

* * *

سقراط: وهل أنت مدرك بأنك تمارس التأثير ذاته على معظم المشاهدين؟

إيون: تمام الإدراك. لأنني أطل عليهم من المنصة فأرى على قسماتهم الانفعالات المختلفة من شفقة واندهاش وتجبهم بينما أنا أتكلم.

سقراط: أتعرف أن المتفرج هو الحلقة الأخيرة من السلسلة التي، كما شبهتها، تتلقى قوة المغناطيس الأساس من حلقة إلى أخرى؟ وملقي الشعر مثلك، وكذلك الممثل، حلقتان وسيطتان؛ فيما الشاعر ذاته هو الحلقة الأولى. ومن خلال هذه الحلقات كلها يؤرجح الله أرواح البشر في أي اتجاه يشاء، ويجعل إنساناً يتدلى من الآخر... ولكل شاعر ميوزه (إلهامه) الذي يتدلى منه والذي هو ممسوس أو مسكون به... والقسم الأكبر مسكونون ومتعلقون بهوميروس... فلست من خلال الفن أو من خلال المعرفة بهوميروس تقول ماتقوله بل من خلال الإلهام والاستحواذ.

حول المحاكاة

. . . . ويجب أن نتفاهم حول الفن الإيمائي - أي ما إذا كان الشعراء، عند سردهم لقصصهم، مسموحاً لهم من قبلنا بالمحاكاة. وإذا كان الأمر كذلك فهل تُحَرَّم كلياً أم جزئياً؟ وإن كان جزئياً فإلى أي حد؟ وأظن أنك تتساءل عما إذا كانت التراجيديا والكوميديا سيسمح بهما في دولتنا؟ لقد قلت: نعم. ولكن السؤال ينطوي على ماهو أكثر من ذلك؛ والحقيقة هي أنني لم أعرف بعد. ولكننا سنستمر إلى حيث يقودنا الحديث.

وقال إننا سنستمر.

دعني أسألك، إذاً، ياأديمانتوس عما إذا كان على حُماتنا أن يكونوا مقلدين. أو لعل هذا السؤال قد حسم على الأساس الذي تقرر؛ وهو أن الإنسان يستطيع أن يتقن أمراً واحداً فقط، وليس أموراً عديدة. وأنه إذا حاول أن يتقن الكثير من الأمور فإنه سيفشل في تحقيق سمعة طيبة في أي منها.

بالطبع.

وهذا ينطبق على المحاكاة. ما من إنسان يستطيع أن يحاكي أشياء متعددة بالجودة ذاتها التي يقلد بها شيئاً واحداً.

لايستطيع.

فالشخص ذاته إذاً لايستطيع أن يلعب دوراً جدياً في الحياة فيما هو يقوم في الوقت ذاته بالتقليد، ويقلد أشياء متعددة أيضاً. فحتى حين يكون

لونان من التقليد شبه متطابقين، فإن الأشخاص أنفسهم لايمكن أن ينجحوا فيهما معاً، كما هو الحال، مثلاً، بالنسبة لكتاب الكوميديا والتراجيديا - ألم تقل لتوك أنهما تقليدان؟

نعم، قلت. وأنت على حق في أن ترى أن الأ»خاص أنفسهم لايمكنهم أن ينجحوا فيهما معاً.

وهل هم أكثر قدرة ممن يريدون أن يكونوا ملقين للشعر وممثلين في الوقت ذاته؟

أبداً.

وكذلك ممثلو الكوميديا والتراجيديا؛ فهذه الأشياء كلها محاكاة.

هي كذلك فعلاً.

والطبيعة البشرية، ياأديمانتوس، تبدو مصوغة من قطع صغيرة؛ مصوغة على أساس العجز عن محاكاة أشياء عديدة بشكل جيد، وكذلك العجز عن إنجاز الأفعال التي تكون المحاكاة نسخة عنها.

أجاب: صحيح تماماً.

فإذا التزمنا بفكرتنا الأصلية وأبقينا في أذهاننا أن على حماتنا، بعد وضع كل شيء آخر جانباً، أن يكرسوا أنفسهم كلية للدفاع عن الحرية في البلاد جاعلين من ذلك شغلهم الشاغل دون أن ينشغلوا بأي شيء لايوصل إلى هذه الغاية، وليس عليهم أن يعملوا أو يقلدوا أي شيء آخر؛ وإذا ماقلدوا فإنما، ومنذ مطلع شبابهم، (يجب أن) يقلدوا فقط تلك

الشخصيات التي تتلاءم ومهنتهم ـ الشخصيات الشجاعة المتزنة الورعة الحرة، ويجب أن لايصوروا أو يبرعوا في تقليد أي شكل من أشكال الجهل أو الوضاعة خشية أن يصيروا من خلال التقليد شبيهين بما قلدوه. أولم تلاحظ كيف أن التقليد، الذي يبدأ في مراحل الشباب المبكرة ويستمر طويلاً في الحياة، يتحول مع الأيام إلى عادة ويصبح طبيعة ثانية تؤثر على الجسد والصوت والعقل؟

قال: نعم، بالتأكيد.

فقلت: لن نسمح، إذاً، لأولئك الذين نتوجه نحوهم بالرعاية وأولئك الذين نقول إنهم يجب أن يكونوا رجالاً صالحين بأن يقلدوا امرأة، صبية أو عجوزاً، وهي تتشاجر مع زوجها، أو وهي تعمل ضد الآلهة أو تستهر بهم سعياً وراء سعادتها، أو وهي في حالة بؤس أو حزن أوبكاء؛ وبالتأكيد وليس وهي في حالة مرض أو حب أومخاض.

قال: معك حق.

أولا يجب عليهم أن يمتنعوا عن تقليد العبيد، ذكوراً أم إناثاً، وهم يقومون بأعمال العبيد؟

يجب أن لايفعلوا ذلك.

وبالتأكيد لايقلدون الأشرار، سواء كانوا جبناء أم غيرهم ممن يفعلون عكس ماكنا ننصح به ممن يهذرون أو يسخرون أو يشتم أحدهم الآخر وهم يشربون، أو تحت تأثير الشراب أو من، بأي شكل من الأشكال، يخطئون تجاه أنفسهم أوتجاه جيرانهم، بالقول أو بالفعل حسب مايكون الحال. كما

أنهم يجب أن لا يُدَّربوا على تقليد أفعال أو أقوال الرجال أو النساء الذين هم مجانين أو أشرار. فالجنون، مثل الرذيلة، يجب أن يُعرف دون أن يُمارس أو يُقلد.

أجاب: هذا صحيح.

ولا يجب أن يقلدوا الحدادين أو غيرهم من الحرفيين أو المجذفين أو الملاحين أو من شابههم.

فقال: وكيف يمكنهم ذلك إذا لم يكن مسموحاً لهم أن تستجيب عقولهم لإغراء أي من هؤلاء؟

أولاً يجب عليهم أن (يمتنعوا عن) تقليد صهيل الخيل أو خوار الثيران أو خرير الأنهار ولاهدير البحر أو الرعد أو ماشابه ذلك.

قال: كلا بالطبع. إذا كان الجنون ممنوعاً فإنهم لايستطيعون تقليد المجانين.

فقلت: تعني، إذا كنت قد فهمتك بشكل صحيح، أن هناك نوعاً واحداً من الأساليب الحكائية يمكن أن يلجأ إليه الرجل الفاضل إذا كان لديه مايقوله. وأن النوع الآخر يمكن أن يستخدمه الرجل ذو الشخصية أو التربية المناقضة.

فسأل: وماهما هذان النوعان؟

فأجبت: افرض أن رجلاً فاضلاً وصل في معرض سرده إلى قول أو فعل لرجل فاضل آخر أتصور أنه سيود أن يشخصه. ولن يخجل من هذا

النوع من التقليد. وسيكون مستعداً لتمثيل دور الرجل الفاضل وهو يتصرف بحزم وحكمة، وبدرجة أقل حين يكون تحت تأثير المرض أو الحب أو الشراب أو وهو في مواجهة أية مصيبة. ولكنه حين يصل إلى شخصية ليست من مقامه فلن يتمعن في ذلك. سيحتقر شخصاً كهذا ولن يتشبه به إلا في اللحظة التي يقوم فيها هذا الشخص بعمل مجيد. أما في الحالات الأخرى فسيخجل من تمثيل الدور الذي لم يسبق له القيام به. كما أنه لن يكون راغباً في أن يتزيا أو يتهيأ وفق نماذج منحطة. إنه يحس أن ممارسة فن كهذا، إلا في حالة المزاح، أمر لا يليق به (أقل منه شأناً) وأن عقله سيتمرد ويرفض الأمر.

فأجاب: هذا مايجب أن أتوقعه.

وعندها سيختار نمطاً من السرد شبيهاً بما أوضحناه عند هوميروس. أقصد أن أسلوبه سيكون تقليداً وسرداً مجتمعين. مع التنويه إلى أنه سيكون هناك القليل من التقليد والكثير من السرد. ألا توافقني؟

قال: بالتأكيد. هذا هو النمط الذي لابد أن يلجأ إليه متحدث كهذا.

لكنْ هناك نوع آخر من الأشخاص يسرد لك أي شيء. وكلما كان أكثر سوءاً صار أكثر تجرداً من المباديء الأخلاقية. مامن شيء سيء سيترفع عن القيام به. وسيكون مستعداً لتقليد أي شيء ليس من قبيل التنكيت بل من كل قلبه وأمام عدد كبير من الناس. وكما كنت أقول قبل قليل سيحاول تمثيل هزيم الرعد وصخب الرياح وصوت تساقط البرَد أو تحطم العجلات والبكرات وأصوات المزامير المختلفة والنايات والأبواق وكافة الآلات

الأخرى. سينبح مثل الكلب ويثغو مثل النعجة أو يصيح مثل الديك. سيكون فنه كله قائماً على تقليد الأصوات والحركات. ولن يكون هناك إلا القليل من السرد.

* * *

ولذلك فإنه حين يأتينا أي واحد من هؤلاء السادة الإيمائيين البارعين إلى درجة إتقان تقليد أي شيء، ويعرض أن يقدم لنا نفسه وفنه؛ فإننا سنركع ونبجله بصفته الكائن الحلو والمقدس والمدهش. ولكننا يجب أن نبلغه بأنه ليس من المسموح لأمثاله بالتواجد في دولتنا؛ فالقانون لايسمح له. وهكذا فإننا بعد أن ندهنه بالمُر ونضع إكليلاً من الصوف على رأسه سنقوم بإبعاده إلى مدينة أخرى.

أرسطو

(384 - 322 ق . م .)

إن أرسطو، الذي ولد في ستاغيرا، هو مرجعنا الوحيد الأكثر أهمية عن الدراما اليونانية في القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد. هذا التلميذ لأفلاطون، والمعلم والمربي للإسكندر الأكبر، والمدرس في أثينا، قد خلّف وراءه كتابات موسوعية في السياسة والمنطق والميتافيزيق (ماوراء الطبيعة) بالإضافة إلى دراساته عن الشعر والبلاغة والتي شكلت أساس استقصاءاتنا عن هذه المجالات منذ أكثر من ألف عام.

وعلى الرغم من أن أرسطو لم يكتب أي بحث لمعالجة فن التمثيل؛ إلا أن أعماله الكلاسيكية حول الشعر والبلاغة تتضمن أقدم التعليقات المنتظمة التي لدينا عن الدراما في اليونان القديمة. فمن كتابه(البلاغة) نكتشف أن أساليب التوصيل التي استخدمها الشعراء والخطباء والممثلون كانت هي ذاتها من حيث الأساس، كما أن هناك بعض الإشارات إلى ماهية هذه الأساليب.

وعلى الرغم من إيجاز هذه التعليقات، فإنها توحي بالعديد من الموضوعات التي ظلت تعود إلى الظهور في المناقشات حول التمثيل لعدة قرون لاحقة.

العاطفة واللغة والحركة

. . . على الشاعر، عند النظم، أن يكون، قدر الإمكان، ممثلاً. فمن خلال التعاطف الطبيعي يكون الأكثر إقناعاً وتأثيراً أولئك الذين هم تحت تأثير العاطفة الحقيقية. إننا نتأثر باهتياج أولئك الذين يبدون مهتاجين فعلاً ـ وغضب الذين يبدون غاضبين فعلاً.

ولهذا يتطلب الشعر إما السرعة الطبيعية الكبرى في أجزائه (تسارع ورود التفاصيل)، وإما الحماس الممزوج بالجنون. فبالسرعة نعيد صياغة أنفسنا بسهولة لتتأقلم مع المحاكاة (التقليد) في كل شكل. أما بالحماس والجنون، أي بالخروج من أنفسنا، فنصير ما نتخيله.

* * *

أما مايتعلق بالمفردات فإن جزءاً من تاريخها هو ذلك الذي يتعامل مع البلاغة (الاستعارات والتشابيه) مثل الأوامر والاستعطاف والقص والتهديد والاستجواب والإجابة وما شابه ذلك. إلا أن ذلك كله مرتبط بفن التمثيل وبالمتفوقين في هذا المضمار.

* * *

وهي (المقارنة بين المحاكاة التراجيدية والملحمية) يمكن أن تقارن أيضاً بما هم عليه أيضاً الممثلون المحدثون بالنسبة لأسلافهم. فلقد اعتاد

مينيسكوس على أن يسمي كاليبيديس، بسبب إدمانه، «القرد». وكذلك كان تيندراوس يُوبَّخ بالطريقة ذاتها. . .

ولكن هذا التقريع ذاته الآن يقع في المقام الأول ليس على فن الشعر بل على فن الممثل (الأداء). فالتأشير باليد يمكن أن يمارس أيضاً عند إلقاء قصيدة ملحمية . .

التحكم بالصوت

والنقطة الثالثة (في مناقشة الأسلوب) هي الأسلوب الأفضل للإلقاء. وهي مسألة تؤثر تأثيراً كبيراً على نجاح الخطاب. ولكن ذلك قد تم إهماله حتى الآن. والحقيقة أنه قد شق طريقه منذ وقت طويل إلى فن الدراما التراجيدية والإلقاء الملحمي. في البدء كان الشعراء يمثلون تراجيدياتهم بأنفسهم. وكان من الواضح أن الإلقاء كانت له علاقة بالخطابة بقدر ماكانت له علاقة بالشعر. . .

والمسألة في الأساس هي مسألة التحكم الصحيح بالصوت من أجل التعبير عن الانفعالات المختلفة ـ التحدث بصوت مرتفع أو بنعومة أو ما بينهما؛ بنبرة عالية أو منخفضة أو بالنبرة الوسط. هي مسألة الإيقاعات المختلفة التي تلائم الموضوعات المختلفة. هذه هي الأمور الثلاثة ـ عرض الصوت وتغير النبرة والإيقاع ـ التي على المتحدث أن يضعها في اعتباره. والذين يضعونها في اعتبارهم هم الذين يفوزون في المسابقات الدرامية.

وكما هو الحال في الدراما حيث صار الممثلون أكثر أهمية من الشعراء؛ كذلك صار الحال في الحياة العامة بسبب النقائص الموجودة في مؤسساتنا السياسية. لم تقم بعد أية معالجة منهجية لقواعد الإلقاء. وحتى دراسة اللغة لم تحقق أي تقدم إلا في الآونة الأخيرة. وإضافة إلى ذلك فالإلقاء لم يعتبر بعد موضوعاً يستحق الدراسة. ما تزال مسألة البلاغة كلها مرتبطة بالمظاهر بينما علينا أن نهتم بموضوع الخطاب. فمهما تضاءلت فيمته فإننا لانستطيع تجاهله... ولو أن مبادىء الإلقاء عولجت بشكل صحيح لحققت التأثير ذاته الذي تحققه على المسرح. لكن جهوداً بسيطة قد بذلت، ومن قبل قلة من الناس، كما فعل تراسيماخوس في «دعوة إلى الشفقة». إن القدرة الدرامية موهبة طبيعية. ومن الصعب تعليمها. ولكن مبادىء اللغة السليمة يمكن تعليمها. ولهذا فإن لدينا أصحاب كفاءات في هذا المجال، وهم ينالون الجوائز.

بلوتارك

(46 - 120 ق . م .)

ولدبلوتارك، المشهور بكتاب السيرَ «حياة النبلاء اليونان والرومان»، في بوؤتيا Boeotia . درس الفلسفة في أثينا . وعاش فترة في روما حيث كان يحاضر في الفلسفة . وباستثناء بعض الأسفار فإنه قضى معظم أيام حياته في البلدة اليونانية التي ولد فيها .

وفي كتاب السير ، وفي مقالاته العديدة المتنوعة ، والتي جمعت تحت عنوان Opera Moralia ، سجّل العديد من الأحداث المرتبطة بالممثلين وبملاحظاته على المسرح القديم . وتساعدنا هذه الملاحظات على تخيل الممثلين والتمثيل الكلاسيكي . والمقالة القصيرة التالية المأخوذة من «منتديات» بلوتارك لاتحتوي على القصة الشهيرة عن الممثل الكوميدي بامينون فقط ، بل وفيها محادثة عن الفن والطبيعة في التمثيل تمهد للعديد من المناقشات اللاحقة .

لماذا نستمتع بالتشخيص؟

«لماذا نستمتع بسماع أولئك الذين يشخصون الانفعالات الغاضبة أو الحزينة للبشر ولكننا لانستطيع ، باللامبالاة ذاتها ، أن نتطلع إلى المنفعلين بحق؟»

عن ذلك تناقشْنا بصحبتك في أثينا حين تألق الكوميدي ستارتو ، وهو رجل رائع ، ذلك التألق الكبير . فبعد أن تسلينا على العشاء مع

الأبيقوري بويتوس، ومع الكثيرين من أنصار هذا المذهب، كما يحدث عادة حين يلتقي أناس متعلمون ومحبون للبحث والمعرفة، كان تذكر الكوميديا هو الذي قادنا إلى هذا التساؤل - لماذا نضطرب لسماع أصوات الناس، سواء كانوا غاضبين أو كئيبين أو خائفين، ولكننا نُسَرُّ لسماع آخرين يُشخصونها ويقلدون الحركات والكلمات والنداءات الملازمة لها؟ وقدم الموجودون جميعهم السبب ذاته تقريباً. فقد قالوا إن الذي يشخص يبز الذي يشعر واقعياً، لأنه لايعاني من البلية (معاناة حقيقية)، الأمر الذي يجعلنا نفرح حين نعرفه ونُسَرّ حين يقال لنا.

ولكنني، وعلى الرغم من عدم تخصصي، قلت إننا، لكوننا بطبيعتنا عقلانيين ومحبين للإبداع، نستمتع ونُعجب بكل ماهو مُبتكر إبداعياً واصطناعياً . . . فكل ماهو غريب وحاذق يجتذب الطبيعة البشرية ويفتنها، وهذا أمر سابق على كل ماهو موافق وملائم لها. ولذلك فإن المنفعل حقيقة بالحزن أو بالغضب لايقدم لنا إلا الانفعال العاري الشائع. أما في التشخيص فتظهر البراعة والقدرة على الإقناع. ولهذا فإن الحالة الأولى تثير اضطراباً بينما الثانية تسعدنا . . . ولهذا فإن استمرار قوقأة الدجاجة أو نعيق الغراب أمر مزعج، بينما الذي يقلد هذه الأصوات يسر سامعيه. ولهذا أيضاً إن رؤية المسلول ليست بالمنظر السار. إلا أننا بمتعة نتطلع إلى اللوحات والتماثيل التي تمثل المصابين. ذلك أن التقليد بحد ذاته ينطوي على مايريح الذهن، وهو ما يجذبه ويستأثر به. فبحق الله على أي أساس ومن أي تأثير خارجي علينا يتأثر المرء لكي يعجب بخنزيرة

بارمينون حتى تتحول إلى مَثَل؟ ومع ذلك فإنه يُقال إن بعضهم، نتيجة لكون بارمينون مشهوراً بتقليده لقباع الخنزير، قد حاول منافسته والتفوق عليه. وكان بعض السامعين المتحاملين يهتفون: «رائع. ولكن لاشيء يشبه خنزيرة بارمينون». حتى أن أحدهم قد حمل تحتَّ ذراعه خنزيراً وصعد به إلى المسرح. وعلى الرغم من أنهم سمعوا الصوت الحقيقي للخنزير الحقيقي، استمروا يقولون إنه ما من شيء يشبه خنزيرة بارمينون؛ حتى قام الرجل بقذف خنزيره بينهم ليريهم أنهم يحكمون بناء على رأي مسبق وليس على أساس الحقيقة. وهكذا يتضح أن حركات الحواس لاتثير دائماً الرأي الصحيح في العقل، حين لايكون هناك رأي مسبق بأن مايتم ليس مُنجزاً بشكل متقن وأصيل.

الممثلون القدامى

(من سيرة حياة الخطيب والممثل اليوناني إيسخينيسAeschines)

. . . كان يُخضع نفسه لكافة أنواع التمارين الجسدية. وبعد ذلك، ولكونه يتمتع بصوت صاف جداً، اتجه إلى تمثيل التراجيديات . . . كما صار يخدم أريستوديموس كممثل لأدوار الشخصية الثالثة في المهرجانات الباخوسية. وفي أوقات فراغه كان يتدرب على التراجيديات القديمة.

(من سيرة حياة الخطيب اليوناني ديموستينيس)

ولأن نَفَسه قصير أعطى الممثل نيوبتومولوس عشرة آلاف دراخما

لكي يعلمه كيف يقول الجمل الطويلة في نَفَس واحد. لكنه اندفع بشكل أساسي بفضل الممثل أندرونيكوس الذي قال له إن خطاباته رائعة ولا ينقصه إلا بعض الأداء. ولذا فإنه يحتاج إلى التدرب على بعض المقاطع من الخطاب الذي قدمه في الحفل ذاته. وهي النصيحة التي تقيد بها ديموستنيس باهتمام شديد. فالتزم بعدها بأندرونيكوس. ومنذ ذلك الحين، كلما سُئل عن أهم جانب من جوانب الخطابة، صار يقول «الأداء». والجانب الثاني «الأداء». والثالث «الأداء». وذات يوم خذله صوته وهو يخطب أمام الناس وصار أبح. فصرخ إنكم تستطيعون أن تحكموا على الممثلين من خلال أصواتهم؛ أما الخطباء فمن خلال أهمية جملهم.

(حول إيسوب اليوناني المولد والذي صار أعظم تراجيدي في روما)

يحكون عن إيسوب هذا بأنه بينما كان على المسرح يمثل شخصية أتريوس وهو يفكر في الانتقام من تيستيس نسي نفسه في حرارة الدور بحيث أنه ضرب بالصولجان أحد الخدم الذي كان يركضُ عبر المسرح ضربة قوية جعلته يسقط ميتاً.

أولوس جيليوس

(123 - 165 م.)

كان جيليوس نحوياً لاتينياً ومحامياً في القرن الثاني الميلادي. وكتابه «ليال أثينة»، الذي ألفه خلال الليالي الشتوية الطويلة قرب أثينا، يحفظ لنا

مقتطفات من الكتاب الرومان واليونان. وفي هذا السجل المفصل من المنوعات المعلوماتية يروي قصة شهيرة عن الممثل اليوناني بولوس.

حزن بولوس

كان في بلاد اليونان ممثل يتمتع بشهرة كبيرة وكان يتفوق على الآخرين كلهم في إلقائه الواضح وأدائه المتقن. ويقولون إن اسمه بولوس. وكان يمثل تراجيديات الشعراء المشاهير ذوي المكانة والأهمية. وقد ثُكل هذا الممثل بموت ابنه الذي كان يحبه حباً شديداً. وبعد أن أحس بأنه قد قضى حزنه بشكل كاف عاد لمزاولة حرفته.

في ذلك الحين كان يمثل دور إلكترا سوفوكليس في أثينا. وكان على إلكترا أن تحمل جرة يُفترض أنها تحتوي على رماد أوريست. وتتضمن القصة أن إلكترا، التي تحمل رفاة أخيها، يجب أن تولول وتبكي المصير الذي تعتقد أن أخاها قد تعرض له. وبناء عليه استخرج بولوس، الذي كان يتلفع بإزار الحداد لإلكترا، جرة ابنه ورماده من القبر، وضمها إليه على المسرح بصفتها تخص أوريست. وهكذا ملأ المكان كله، ليس بالتظاهر ومحاكاة الحزن، بل بحزن حقيقي وندب لاتظاهر فيه. وهكذا فإنه في حين كان يبدو أن هناك مسرحية تُمثل كانت الحقيقة أن حزناً حقيقياً واقعياً يُقدم للناس.

يوليوس بولوكس

(القرن الثاني الميلادي)

ألف البلاغي اليوناني يوليوس بولوكس، مربي الإمبراطور كومودوس، والمعلم في مدارس أثينا، قاموساً بعنوان «أونوماستيكون» حفظ فيه كمية كبيرة من المعلومات الهامة. وعلى الرغم من أن كتاباته كانت مشوشة ولاتقوم على أسس نقدية إلا أنه يظل مصدراً لمعلومات قل نظيره.

وبالإضافة إلى تعليقاته على معمارية المكان المسرحي، ضَمن عمله من التعبيرات الصوتية، صارت مرجعاً للكثير من الأسس التي قررها الكُتاب في ما بعد حول فن التمثيل. وإضافة إلى ذلك قدم مجموعة تفصيلية من الأقنعة اليونانية التراجيدية والكوميدية. وتُغني هذه المجموعة معلوماتنا عن الممثلين اليونانيين بالكشف عن مدى التعبير الممنهج وتنوعه والذي كانت الأقنعة تساعد على تقديمه.

الأقنعة التراجيدية والكوميدية

. . . وأكثر من ذلك في مايتعلق بالأقنعة فإن التراجيدي يمكن أن يكون رجلاً ناعم الوجه، أو أبيض، أومتجهماً، أو أسود الشعر، أو كتانياً، وكلها قديمة. والوجه الناعم أكثرها قدماً، بخصلات بيضاء والشعر مسترسل على النتوء. وأعني بالنتوء القسم العلوي فوق الجبين . . . أما حول اللحية فذو الوجه الناعم يجب أن يكون حليقاً وبعناية. وتكون الفكان طويلتين وهزليتين. وذو الشعر الأبيض يكون كامل البياض وله خصلات كثيفة حول الرأس ولحية مسترسلة وحاجبان مندفعان وبشرة

بيضاء ولكن بروزها خفيف. والمتجهم يشير إلى أن الشعر الأشيب يكون مزيجاً من الأسود والأشهب. وذو الشعر الكامد، الذي يأخذ اسمه من اللون، له شعر أجعد في رأسه، ووجه جامد وملامح عريضة. والكتاني (ذو اللون التبني) له شعر كثيف مائل إلى الصفرة وملامح أقل بروزاً وذو لون فاتح. والأكثر كتانية (تبنية) شبيه بالأول لكنه أكثر شحوباً ليدل على إنسان مريض.

أما أقنعة الشبان فهي العادية والملتفة والأكثر التفافاً والبهية والبشعة والبشعة الثانية والشاحبة والأكثر شحوباً.

القناع العادي للأكبر سناً بين الشباب. وهو بلا لحية. ألوانه واضحة. داكن. له خصلات سوداء كالعناقيد. والقناع الملتف أصفر، ذو شعر كثيف يحيط بوجه ممتلىء، حاجباه مقوسان وتقاطيعه حادة. ولا يختلف القناع الأكثر التفافاً عن القناع السابق إلا في إيحائه بسن أصغر بقليل. أما القناع البهي فله خصلات ذات لون وسط بين البنفسجي والأرجواني وبشرة سمحة. يوحي بالنشاط وملامحه لطيفة تلائم أبولو الجميل. والقناع البشع عنيف كالح المحيا صفيق ومشوه وذو شعر أصفر. يوحي بالنشاط وملامحه لطيفة تلائم أبولو الجميل. والقناع البشع عنيف كالح المحيا صفيق ومشوه وذو شعر أصفر.

والبشع الثاني أكثر نحولاً من السابق لأنه أكثر فتوة وهو لمرافق. أما الشاحب فهو هزيل بشعر مشعث وملامح توحي بالمرض وتليق بشبح أو بجريح. والأقل شحوباً شبيه بالعادي على وجه العموم باستثناء أنه يُجعل شاحباً بشكل مقصود ليوحي بمريض أو بعاشق.

وأقنعة العبيد جلدية ذات لحى مدببة وأنوف فطساء. والأقنعة الجلدية

لاشيء بارز فيها. إن للقناع عصابة للرأس وشعراً طويلاً أسود ومسحة مبيضة شاحبة ومنخرين غليظين وجمجمة عالية وعينين صارمتين؛ واللحية شاحبة قليلاً ويبدو لابسه أكبر من سنه. ولكن قناع اللحية المدببة دليل على الحيوية. له ملامح بارزة وعالية ومتبعج من أطرافه كلها. ذو شعر أصفر. فظ وغليظ ولائق بكونه مراسلاً. أما قناع الأنف الأفطس فهو مسطح مصفر الرأس تتدلى خصلات الشعر من الجانبين موزعة من الغرة. إنه بلالحية. متورد ومثل سابقه ينقل الرسائل.

أما أقنعة النساء فهي المشعثة المائلة إلى البياض، أو للعجائز البيتوتيات، أو نساء في منتصف العمر، أو أقنعة جلدية، أو أقنعة للشعثاء الشاحبة، أو لمتوسطة العمر الشاحبة، أو للعذراء حليقة الشعر، أو العذراء الحليقة من الدرجة الثانية، أو الفتاة.

المشعثة المائلة إلى البياض تتفوق على الأخريات في السن والقيمة. لها جدائل بيضاء وملامح معتدلة مائلة إلى الشحوب وكانت في الماضي تُسمى المرهفة. أما العجوز البيتوتية المتحررة فذات ملامح مسمرة مائلة إلى الصفرة وشائبة ودقيقة التقاطيع. وجدائلها النازلة على الكتفين تدل على سوء الحظ والتعاسة.

البيتوتية العجوز لها، بدلاً من الملامح، عصابة رأس من الصوف وجلد متجعد. وللبيتوتية متوسطة العمر ملامح صغيرة وبشرة بيضاء. وهي ذات شعر مبيض لكنه ليس شائباً تماماً. أما ذات القناع الجلدي فهي أصغر منها سناً وليس لها ملامح خاصة. وللشعثاء الشاحبة شعر أسود وقسمات كئيبة وتستمد اسمها من اللون. والشاحبة متوسطة العمر شبيهة بالشعثاء باستثناء أنها حليقة في المناطق غير المرئية.

أما العذراء الحليقة فتضع، بدلاً من الملامح، باروكة ناعمة مسرحة وهي حليقة من الجوانب وذات لون مائل إلى الشحوب. والعذراء الأخرى الحليقة تشبهها تماماً ولكن دون الباروكة والجدائل وكأنها دائماً ضحية للظروف السيئة. وللفتاة قناع فتي. كما يمكن أن تكون (دانيDanae) أو أية عذراء أخرى. أما قناع المرافق فهو لأكتايون ذي القرنين أو لفينيوس الأعمى أو تاميريس. إنه شخص ذو عين زرقاء والأخرى سوداء. هو أرغوس ذو العيون المتعددة، أو تيوذات الخدين النضرين، كما هو الأمر عند سوفوكليس، والتي كانت تعاني من معاملة امرأة أبيها القاسية. أو أنها إيوبي، ابنة تشيرون، التي تحولت إلى حصان عند يوروبيديس؛ أو هو آخيل المتحول إلى باتروكلوس أو أميمون أو نهر أو جبل أو غورغونة أو العدل أو الموت أو الغضب أو الجنون أو الذنْب أو الأذى أو القنطور أو تيتان(جبار) أو عملاق أو هندي أو تريتون. وربما كان مدينة أيضاً، أو بريام (ملك طروادة) أو الإقناع أو جنيات الشعر أو الساعات أو حوريات ميتايوس أو بليديس أو الخداع أو السكر أو البطالة أو الحسد. ولكن من الممكن، في النهاية، أن يتحول إلى قناع كوميدي.

الأقنعة الساتيرية

الأقنعة الساتيرية للساتير الأشيب والملتحي والأمرد والجد سيلينوس. أما الأقنعة الأخرى فكلها متشابهة مالم يدل الاسم ذاته على تميز ما؛ كأن يكون الأب سيلينوس ذا المظهر أكثر وحشية.

الأقنعة الكوميدية

كانت الأقنعة الكوميدة، وخاصة منها أقنعة الكوميديا القديمة، أشبه ماتكون بالأشخاص الذين تدل عليهم؛ بل تميل إلى أن يظهروا أكثر

إضحاكاً. أما الأقنعة اللاحقة فهي للجد الأول والجد الثاني والحاكم وذي اللحية الطويلة أو العجوز الراجف، إيرمونيوس، وذي اللحية المدببة، ليكوموديوس، والقواد وإيرمونيوس الثاني؛ وكلهم عجائز.

الجد الأول هو الأكبر عمراً حليق بعناية. له حاجبان لطيفان ولحية كثة وفكان طويلتان هزيلتان وخدان غائران ونظر شحيح وبشرة بيضاء ووجه وسيم وجبين مشرق. أما الجد الآخر فأكثر نحولاً وأفضل نظراً، مكتئب أو ذو ملامح شاحبة ولحية كثة وشعر أحمر وأذنين مصلومتين. والحاكم عجوز له تاج من الشعر حول رأسه محني عريض الوجه وحاجبه الأيمن مرفوع. ولكن العجوز الراجف، ذا اللحية الطويلة له تاج من الشعر أيضاً وله اللحية الكثة وارتفاع الحاجبين والنظر الشحيح. ولإمونيوس تاج أصلع ولحية كثة ونظر شحيح. ويشبه القواد ليكوموديوس في نواح أخرى غير أن له شفتين مشوهتين وحاجبين منعقدين. إما أن يكون تاجه أصلع أووسط رأسه. وإيرمونيوس الثاني حليق الوجه مع لحية مدببة ولكن تاج الرأس أصلع والحاجبان مرتفعان والذقن حادة وهو مكتئب. أما ليكوموديوس فله لحية جعداء وذقن طويلة ويمد أحد الحاجبين دلالة على الفضول.

وأقنعة الشبان هي: الشاب العادي والشاب الأسود والشاب الأجعد والرقيق والريفي الساذج والخطر المتوعد والمتملق الثاني والطفيلي والمغرم والصقلي.

العادي ضارب إلى الحمرة رياضي داكن لديه بعض التجاعيد على جبينه وتاج من الشعر وحاجبان مرتفعان. أما الأسود فأصغر عمراً وحاجباه منخفضان كما يكون الشاب المثقف المهذب. والشاب الأجعد أنيق وفتي متورد، يستمد اسمه من شعره. حاجباه ممدودان وله تجعيدة

واحدة على جبينه. أما الرقيق فشعره مثل شعر العادي وأفتى الجميع وسيم تربى في دار الحضانة ويظهر الكياسة.

والريفي الساذج لوّحه الطقس، ذو شفتين عريضتين وأنف أفطس وله تاج من الشعر. والخطر المتوعد، وهو جندي متبجح ملامحه مسودة وله ضفائر وشعره يتأرجح مثل الخطر الآخر والذي يكون أقل قسوة وشعره مصفر. أما المتملق والطفيلي فقناعهما أسود غير مصقول يوحي بالتزلف والتعاطف. وأذنا الطفيلي مكدومتان. وهو أكثر لطفاً. وحاجبا المتملق ممدودان بشكل غير مقبول.

لكن قناع المتيم ذو خدين غائرين وذقن حليقة. ملابسه راقية وهو غريب. لكن الصقلي متطفل من الدرجة الثالثة.

والأقنعة الكوميدية للعبيد هي أقنعة الجد والعبد الآمر وذي الشعر الخفيف أو العبد ذي الشعر الكثيف والعبد الأجعد والعبد الأوسط والعبد الغندور والعبد الآمر الراجف.

الجد، وحده بين العبيد، أشيب ويبدو عليه أنه العبد المعتوق. لكن العبد الآمر يلبس تاجاً من الشعر الأحمر، وهو يرفع حاجبيه ويقطب جبينه. وهو بين العبيد مثل الحاكم بين المعتوقين. وذو الشعر الخفيف وذو الشعر الكثيف من الخلف لدى كل منها تاج أصلع وشعر أحمر وحاجبان مرفوعان.

وللعبد الأجعد شعر مجعد لكنه أحمر مثل لونه هو؛ وله تاج أصلع ووجه مشوه مع ضفيرتين أو ثلاث بلون أسود ومثلها على وجهه. والعبد الآمر الراجف مثل الآمر ولكن له شعراً.

أما النساء فهن العجوز النحيلة والمومس والعجوز البدينة والبيتوتية العجوز؛ وهذه إما دائمة الجلوس أو كثيرة الحركة.

المومس طويلة مع الكثير من التجاعيد الصغيرة لطيفة شاحبة وعيناها كثيرتا الحركة. أما العجوز البدينة فتجاعيدها كثيرة وعلى بشرة ريانة مع عصبة حول شعرها.

العجوز البيتوتية ذات وجه مسطح وفي فكها العلوية سنان محوريتان على الجانبين.

أما أقنعة الصبية فهي الثرثارة أو العذراء الجعداء أو المشبوهة الثانية أو الثرثارة الشائبة أو الخليلة أو العاهرة العادية أو المحظية الجميلة أو البغي الذهبية أو الفانوسية أو الأمة العذراء أو القذرة.

للثرثارة شعر كامل ناعم قليلاً وحاجبان مرتفعان وأسودان. والعذراء الجعداء تتميز بشعر مستعار وحاجبين مرتفيعن أسودين وبشرة ذات لون أبيض شاحب. وللمشبوهة بشرة أكثر بياضاً وشعرها معقود من الخلف يُظن أنها عروس. والمشبوهة الثانية لاتتميز إلا بشعرها. والثرثارة الشائبة تميز نفسها باسمها وتبدو مثل البغي المتقاعدة. والخليلة تشبهها لكن شعرها كامل. أما العاهرة العادية فألوانها أكثر تميزاً من المشبوهة وخصلات شعرها مرمية حول أذنيها. والمحظية ملابسها أقل ورأسها مربوط بعصابة. ولدى البغي الذهبية كثير من الذهب في شعرها. والبغي المتوجة تتوج رأسها بتاج ملون. والفانوسية شعرها مضفور على شكل الفانوس. والأمة العذراء تلبس ثوباً أبيض قصيراً. والقذرة تتميز بشعرها. وهي قصيرة وثخينة وترتدي ثوباً أحمر وتقوم على خدمة الخليلات.

2ـ روما

ممثلون وعبيد وخطباء

كان كل من التمثيل والدراما في روما القديمة يقومان على النماذج اليونانية. وعلى الرغم من توفر بذور دراما وطنية في «Fescennine Verses»[١] وفي «Saturae»[٢] وهي مشاهد مرحة مأخوذة من الحياة اليومية؛ إلا أن التراجيديات والكوميديات السائدة في روما كانت قائمة على الترجمات عن المسرحيات اليونانية التي أدخلها الأسير اليوناني ليفيوس أندرونيكوس عام 240 ق. م. وكان كتاب التراجيديا الرومان نايفيوس وإنيوس وباكوفيوس والمشهور سينيكا، وكذلك كتاب الكوميديا مثل بلاوتوس وتيرينس، جميعهم يختارون موضوعات يونانية وأسلوباً يونانياً أو أشكالاً درامية يونانية مُعَدلة للتعبير عن حكايات وأفكار رومانية.

وكانت المسرحيات الرومانية تُقدم في البداية على منصات مؤقتة وفي صالات خشبية مؤقتة تُقام في الأماكن العامة أيام المهرجانات. وكانت الصالات الثابتة تُقام عندما تزداد أعداد المسرحيات المعروضة وأنواعها وأيام عروضها. وقد بُنيت ثلاثة مسارح من هذا النوع في روما. الأول بناه بومباي عام 55 ق. م. والثاني بناه كورنيليوس بالبوس عام 13ق. م. والثالث قرر بناءه يوليوس قيصر ثم بناه أوغوسطوس في العام ذاته. هذه المسارح الثلاث كانت هي المسارح الثابتة الوحيدة في روما. ولكنها كانت

مسارح ضخمة تتسع لأربعين ألف متفرج. وكانت مزينة بإسراف. وكان مكان المشاهد المزخرف والمنصة ومكان الأوركسترا نصف الدائري وفسحة الاستماع والمشاهدة مترابطة من خلال الأسوار الخارجية لتشكل وحدة معمارية متكاملة. وعلى المنصات كانت تُقدم المسرحيات المُعدة عن اليونانية ولكن الرومان كانوا يفضلون المشاهد الاستعراضية المجلوبة على الدراما اليونانية ذات القواعد. فشيشيرون، مثلاً، يذكر أن ستمئة بغل قد تم إدخالها في عرض كليتيمينيسترا.

وعلى الرغم من أن المسرحيات الرومانية كانت تُقدم في العطل والمناسبات المختلفة - الدينية والعسكرية والسياسية - إلا أنها لم تكن لها الأبهة الطقوسية التي كانت للمنافسات اليونانية. والحقيقة أن العروض المسرحية كان عليها أن تتقاسم المنصة مع سباق العربات ومشاهد المصارعة والتي كانت تتفوق على المسرحيات في شعبيتها. فتيرينس، في استهلال مسرحيته «الحماة»، يشكو من أن الجمهور، حين حاول أن يعرض المسرحية للمرة الأولى، والذي «كان يثير الشغب ويصرخ ويتعارك من أجل المقاعد»، قد هرب بعد الفصل الأول ليشاهد المصارعة.

في هذا المناخ المسرحي لم يكن الممثلون الرومان يتمتعون بالمكانة الاجتماعية والدينية البارزة التي كان أسلافهم اليونانيون يتمتعون بها. فمعظم الممثلين كانوا عبيداً دون أية حقوق قانونية أو دينية. وكان يدربهم أساتذة أو مدراء مسؤولون عن الفرق المسرحية. وتبين لنا خاتمة مسرحية «القبعة» لبلاوتوس أن الممثل بعد العرض «كان يُعاقب بالضرب إن كان قد أخطأ في التمثيل، ويُجزى بالشراب إن لم يكن قد أخطأ. وكان الممثلون يُعتبرون مجرد مرفهين مهمتهم إشباع شهية الجمهور المسرحية. لكنه كان،

في أغلب الأحيان، جمهوراً مدققاً يطالب بالإتقان في العرض، ويُعجب بالحركات المعبرة وبحسن الإلقاء بالنسبة للممثلين، وبالمشهدية السخية في المسرحية. وكان من الممكن لممثل أن يحقق شهرة وثروة كبيرتين كما فعل كوينتوس روشيوس غالوس (المتوفي عام 62ق. م.). ولكن روشيوس ومعاصره التراجيدي كلوديوس إيسوب (المتوفي عام 54ق. م.) كانا استثنائين؛ لم يستطع نجاحهما أو عظمتهما تحسين مكانة الممثل.

ولاشك أن الممثلين الذين كانوا يمثلون في تلك التراجيديات والكوميديات المقتبسة، من أمثال روشيوس وإيسوب، كانوا، من حيث المظهر وأسلوب التمثيل، شبيهين بأسلافهم اليونانيين. كان التراجيديون ينتعلون الكَوثَرن (الجزمة النصفية) والكوميديون ينتعلون الخف (السوك). ولكن من اللافت للنظر أن الممثلين الرومان، حتى وهم يأخذون مواصفات التمثيل اليوناني، لم يأخذوا، في البدء، أقنعة الممثلين اليونان. إلا أن الأقنعة استُخدمت في القرن الأول قبل الميلاد. ويقال إن روشيوس قد استخدم القناع لإخفاء حَوَله. وفي تعليق هام، حول تاريخ التمثيل في ذلك الحين، يسجل شيشرون، الذي كان صديقاً لروشيوس ومعجباً به، احتجاجه على استخدام القناع حتى بالطريقة التي كان يستخدمه بها روشيوس. فقد قال إن القناع يعيق الاستخدام الدرامي للعينين. ويبدو أن الممثلين الرومان قد تخصصوا في أدوار معينة؛ فروشيوس، مثلاً، كان يؤدي غالباً أدوار النساء والشباب والطفيليين. ولأن الممثلين الرومان لم يتقيدوا بحدود الممثلين الثلاثة في التراجيديا اليونانية فإنهم قد وسعوا المجال لتطوير فن التمثيل من خلال مواهبهم الإيمائية وركزوا على الاستعراض والبراعة الفنية. والمدائح المسرفة التي كالها لوسيان لفن

الإيماء، مع التعليمات التفصيلية حول استخدام الأيدي والتي قدمها كوينتيليان، دلائل على المتعة الصافية، وربما المصفاة زيادة عن اللزوم، التي كانوا يحسون بها تجاه التمايزات الخارجية والظاهرية الدقيقة في العرض.

وعلى الرغم من التأثير الكبير الذي كان لمسرحيات تيرينس وبلاوتوس وسينيكا على دراما عصر النهضة؛ إلا أنها لم تتجذر بثبات في مسرح عصرها. وفي أيام انحلال الامبراطورية استُبدلت العروض المسرحية المنتظمة في المسارح الكبرى بعروض فردية وإيماءات تهريجية واستعراضات متكلفة. الأتيلانا (التمثيلية التهريجبة الرومانية الأولى) والتمثيلية الشعبوية القصيرة ذات الشخصيات المقنعة التي سبقت (الكوميديا دي لارتي) والإيماء الذي كان مثل باليه تهريجي بممثلين وممثلات بلا أقنعة والإيمائيات الأروستقراطية الجنسية كانت هي العروض الدرامية الترفيهية المفضلة لدى الرومان. وكلها كانت تعتمد على براعة العارض أكثر مما تعتمد على المبدع الأدبي.

وكانت الإيمائيات الشعبوية ذات أهمية بسبب استخدامها للنساء في فن كان حكراً على الرجال. وقد حققت كثيرات منهن الشهرة بسبب براعتهن الفنية، كما هو الحال مع سيثيريس خليلة مارك أنطونيو. وفي الفترة المسيحية اللاحقة كانت بيلجيا «الجوهرة» هي الممثلة الإيمائية الأولى في أنطاكية. وفي القرن السادس الميلادي اشتُهرت المثلة الإيمائية تيودورا بذكائها وقلة حيائها؛ ولكنها صارت خليلة الإمبراطور البيزنطي جوستنيان، ثم صارت زوجته.

ولم يبق ذكر لأحد من الممثلين الرومان الكثيرين إلا بعض الأسماء

وبعض الأحداث الصغيرة. في البداية كان هناك ليفيوس أندرونيكوس، طبعاً، وهو الكاتب المعروف والممثل. فبالإضافة الى تجديداته العديدة كان هو الذي فصل الحركة والفعل عن الكلام ممهداً الطريق لفن الإيماء الخالص.

وبيلو، أول روماني يبني شهرته على كونه ممثلاً محترفاً، كان يثير الإعجاب بشكل خاص في مسرحيات بلاوتوس. وكان ل. توربيو أمبيفيوس أعظم ممثل في العصور الأولى يمثل مسرحيات تيرينس.

إلا أن مجد التمثيل الروماني يرتبط باسمي روشيوس وإيسوب وقد عاشا في القرن الأول قبل الميلاد. وكان إيسوب يثير الإعجاب بأدواره التراجيدية القوية وبانفعالاته العاطفية العالية. ويفيدنا بلوتارك بأن إيسوب قد اندمج في أدائه لدور أرتيوس إلى حد أنه قتل عبداً من الممثلين. وحقق روشيوس ثروة وجاهاً من خلال حرفته مكناه من الانعتاق من عبوديته فصار صديقاً شخصياً لشيشرون. ومن خلال التعليمات التي كان يزود بها العبيد الذين يدربهم استطاعوا أن يحققوا النجاح والشهرة. كما كان صغار الممثلين يلجأون إليه طلباً للتدريب والحماية. وحتى يومنا هذا ماتزال كلمة «روشيوس» تعني الفخامة التاريخية.

وبين الممثلين الإيمائيين يبرز اسم الإيمائي الأول «سوريكس». وكان هناك أيضاً الممثل الإيمائي لينتولوس، الذي ذكره جوفينال، والذي لعب دوراً ماكراً واقعياً فصلُب. وكان هذا الدور يُعطى أحياناً لأحد السجناء المحكومين بالإعدام ويُصلب فعلاً أمام المتفرجين.

وفي الصفحات التالية شرح وتحليل رائعان لفن الإيماء الحسي في الامبراطورية كتبه لوسيان. لقد كان باتيلوس وبيلاديس أعظم من قدم هذا

الفن الدقيق والداعر. ويقال إن بيلاديس قد كتب معالجة لفن الإيماء وأسس مدرسة لتعميم منهجه ونظرياته. وكان من أشهر تلاميذه الممثل الإيمائي هيلاس. وحقق الراقص والممثل الإيمائي «باريس» مجداً عظيماً أيام الامبراطورية. وفي مرحلة الانحلال برز ممثلان محترفان هما ديميتريوس، الذي أُعجب كوبنتيليان بحركاته وكان متخصصاً بأدوار الشباب والزوجات والنساء العجائز. والممثل الثاني هو ستراتوكليس الذي ذكره كوينتيليان أيضاً وكان متخصصاً في أدوار الرجال العجائز والطفيليين والقوادين.

لم يُخلد ذكر الممثلين الرومان إلا في أعمال الشعراء والخطباء واللغويين الذين أُعجبوا بهم ودرسوا فنهم. فمن خلال أعمال هؤلاء الممثلين استعار الخطباء مباديء التحكم بالصوت والحركة أثناء مواجهة الناس. وبعد قرون عديدة ظل الممثلون يعودون إلى هذه الصفحات التي خلفها شيشرون وكوينتيليان للبحث عن المواصفات التي تتحكم بالتكنيك. كما أن ممثلين كثيرين في ما بعد كانوا يدعمون آراءهم حول التحديد العاطفي والانفعالي بقول هوراس: «إذا كنت تريدني أن أبكي فعليك أولاً أن تحس أنت بالحزن».

وبهذه الطريقة غير المباشرة أسهمت ممارسات روشيوس وإيسوب وآراؤهما، مع إسهامات الممثلين العبيد في روما، في تطوير النظرية المسرحية.

1ـ وتسمى أيضاً كارمينا فيسينينا وهي حواريات شعرية مرحة باللاتينية كُتبت في روما. كان يغنيها راقصون مقنعون في المهرجانات الموسمية.

2ـ نوع من المسرحيات الرومانية القديمة الخالية من المضمون والتي تقوم على المرح والغناء والتهريج الفظ.

شيشرون

(106 - 34) ق . م .)

في عـام 55 ق . م . نشـر الخطيب والسياسي والفيلسـوف الرومـاني شيشرون مـلاحظاته على فن الخطابة . والحـوار كله عبـارة عن عـرض للمـواصفـات المطلوبة في الخطيب المثـالي . ولكن شيشرون في دراسته للخطابة أمام العامة وصل إلى النقاط التي تتداخل فيها فنية الخطيب مع فنية الممثل . ولهذا فإن (De Oratore) يصبح مرجعاً مهماً لطلاب التمثيل .

وعلى الرغم من أن شيشرون كثيراً ما يشير إلى المواصفات المتوفرة لدى الممثل والتي يجب أن يتحاشى الخطيب تقليدها ؛ إلا أنه أشـار إلى العلاقة الوثيقة بين الفنين حين كتب :

«ولدينا نقـاط مـقـارنة عـديدة مع الخطيب من فنان من نـوع روشيوس . . . » وروشيوس بالطبع يجسد أفضل ميزات الممثل الروماني . وبالإضافة إلى تحديد العناصر المشتركة بين الفنين كما كانا يُمارسان في ذلك الحين فإن شيشـرون ، مثل سلفه ديموستينيس من قبله ، كان ينتمي إلى سلسلة الخطباء المشهورين الذين تعلموا الإلقاء المؤثر من خلال دراستهم للمثلين . وإذا اعتمدنا ماذكره بلوتارك فإن شيشرون لكي يطور خطابته «كان يولي اهتماماً كبيراً لتعليمات روشيون الكوميدي أحياناً والتراجيدي إيسوب أحياناً أخرى» .

وإن «تلاميذ روشيوس» ، المأخوذة من دفاع شيشرون عن روشيوس في قضية العبد بانورغوس ، الذي كان يتدرب بإشراف روشيوس ، تشير

بوضوح إلى مكانة معظم الممثلين الرومان وإلى الطريقة التي كانوا يتعلمون فيها أصول فنهم .

الانفعال عند الممثل والخطيب

. . . ومَن الذي يتجاهل أن القوة الأعظم لدى الخطيب تكمن في إثارته عقول الناس ودفعها نحو الغضب أو الكراهية أو في إبعادها عن هذه الانفعالات العنيفة وجذبها نحو اللطف والعطف؟ ولن تكون هذه القوة قادرة على التأثير في هدفها عن طريق الفصاحة وحدها ، مالم تتوفر لدى صاحبها المعرفة العميقة بطبائع البشر وانفعالات الناس والأسباب التي تجعل عقولنا تندفع أو تُكبح .

. . . ولكن في الحقيقة ، ياكراسوس ، إنك ترعبني حين تختار هذه الفنون في المرافعة ؛ قوة العقل والهيجان والانفعال التي تعبر عنها بعينيك وملامحك وحركاتك وحتى بإصبعك ؛ وهذا الهدير الملازم لأفضل الكلمات المنتقاة بعناية والأفكار النبيلة ، العادلة والجديدة والخالية من أية مواربة أو زخرفة صبيانية حتي لتبدو لي ليس فقط أنك تُلهب القاضي بل أنك أنت نفسك ملتهب . وليس من الممكن أن يحس القاضي بالاهتمام أو الكره أو الحسد أو الخوف بأي حد ؛ ولا أن تُثار عاطفته ودموعه ؛ مالم تكن هذه الأحاسيس كلها التي سيثيرها الخطيب في نفس القاضي قد مرت في نفس الخطيب وعرفها . . . وأقسم بشرفي أنني لم أحاول أن أثير الأسى أو العطف أو الحسد أو الكراهية عند مخاطبة أية محكمة . ولكن أنا ، نفسي ، عند التأثير في القاضي ، أكون متأثراً بالانفعالات ذاتها التي أرغب في إثارتها . إذ ليس من السهل أن تجعل القاضي يغضب من شخص ، حسب ماتريد ، إذا كنت تأخذ المسألة ببرود . وكذلك لاتستطيع أن تثير كراهيته

على شخص ما، مالم يرك أنت تتحرق بكراهيتك له. كما أنك لاتستطيع أن ثير شفقته مالم تقدم له الدليل الواضح على مشاعرك الحقيقية بتعبيراتك وانفعالاتك وطبقة صوتك ومظهرك ونظراتك وأخيراً بدموعك المتعاطفة. فكما أنه لايمكن أن يشتعل أي شيء قابل للاحتراق دون مساسه بالنار؛ كذلك فإنه ما من حالة للعقل عاكسة لانفعالات الخطيب تدل على امتلائه بالانفعالات القوية مالم يتعامل معها وهو مترع بالتأجج والحماس.

وإنه قد لايبدو لك غريباً ومدهشاً أن إنساناً في أغلب الأحيان يكون غاضباً، وفي أغلب الأحيان حزيناً، وفي أغلب الأحيان مستثاراً بكل تقلبات الذهن، وخاصة بالنسبة لشؤون الآخرين؛ ولكن اسمح لي أن أؤكد لك أن هناك قوة كبيرة في هذه الأفكار والعواطف التي تستخدمها والتي تعالجها والتي تناقشها في الكلام، بحيث لايبقى مجال للتظاهر والخداع. فطبيعة اللغة ذاتها المنتقاة للتأثير في الاخرين، وحركات الخطيب نفسه بدرجة أكبر مما هو الحال لدى أي من المستمعين إليه.. ولكن.. أن لايبدو هذا مدهشاً لنا، فما الذي يمكن أن يكون أكثر خيالية من الشعر ومن التشخيصات المسرحية ومن حجة المسرحية؟ ولكن على المسرح لاحظت بنفسي عيني الممثل تظهران من وراء قناعه ملتهبتين بالغضب وهو يعيد هذه الأشعار...

وإذا كان الممثل الذي ينطق بهذه الأشعار يومياً عاجزاً عن أدائها بشكل مؤثر، مالم يكن لديه شعور بالحزن الحقيقي؛ فهل تفترض أن باكوفيوس حين كتبها كان في حالة ذهنية باردة وهادئة؟ لايمكن أن يكون الحال هكذا. فكثيراً ماسمعت أنه ما من إنسان يستطيع أن يكون شاعراً جيداً (كما هو مسجل في كتابات كل من ديموكريتوس وأفلاطون حسبما يقولون) دون فورة في الخيال وإثارة في ما يشبه السعار.

. . . ولكن عند الخطيب يجب أن تتوفر حدة ذهن علماء المنطق، وحكمة الفلاسفة، ولغة الشعر تقريباً، وذاكرة المحامين، وصوت التراجيديين، وحركة خيرة الممثلين تقريباً.

. . . ولذلك فعند الحكم على أداء الخطيب بالمقارنة مع الممثل المسرحي (روشيوس)، ألم تلاحظ كيف يقوم بكل شيء بشكل مفاجيء؛ كل شيء بالعظمة القصوى؛ كل شيء حسب ما هو لائق؛ وحسب مايؤثر في الجميع ويبهجهم؟ لقد حقق، منذ زمن، التميز حتى صار كل مجال يبرع فيه الانسان يمكن أن ندعوه (روشيوس) في فنه.

* * *

. . . وأريدك قبل أي شيء آخر . . . أن تقنع نفسك بأنني حين أتحدث عن خطيب فإنني لا أتحدث بشكل يختلف عن حديثي عن ممثل. لأنني أقول إنه قد لايكون مقنعاً في حركاته مالم يتعلم ممارسات حلبة المصارعة والرقص. . .

* * *

ومن الذي يستطيع إنكار أن حركات روشيوس وعظمته ضرورية لأداء الخطيب ووقفته؟ ولكن ما من أحد يمكن أن ينصح الشباب الذين يدرسون الخطابة أن يعملوا على تشكيل هيئاتهم مثل الممثلين. فما هو الشيء الأكثر ضرورة للممثل من الصوت؟ ولكن حسب رأيي ما من طالب في الفصاحة يمكن أن يظل عبداً لصوته مثل اليونانيين والتراجيديين الذين يقضون سنوات بأكملها في دراسة الإلقاء الثابت (وقوفاً أو جلوساً)، وبشكل يومي، قبل أن يغامروا بأداء الخطابة. إنهم يرفعون أصواتهم على

درجات وهم جالسون. ثم بعد الانتهاء من المرافعة يعودون إلى الجلوس فيخفضون أصواتهم ويستعيدون هدوءهم درجة بعد أخرى من أعلى طبقة إلى أعمق نبرة.

* * *

. . ومن هذه الأنواع (يتحدث شيشرون عن أنواع التنكر) تقليد روشيوس لرجل عجوز حين يقول: من أجلك ياعزيزي أنتيفو أغرس هذه الأشجار. إن الكِبر في السن هو الذي كان يبدو أنه يتحدث حين كنت أصغي إليه. ولكن مجال الاستهزاء هذا كله ذو طبيعة تجعل من الضروري مقاربته بمنتهى الحذر. فإذا كان التقليد مبالغاً فيه يصبح، شأنه شأن البذاءة، من شغل ممثلي الإيماء والتهريج. وعلى الخطيب أن يكون معتدلاً في تقليده بحيث يصل إلى إدراك المتفرجين ما هو أكثر مما يرون في مايُقدم أمامهم. وعليه أن يقدم الدليل على إبداعه وتواضعه بتجنب كل ما هو مسيء أو غير لائق في الكلام والفعل.

. . . ولكن . . الفخامة والإتقان في الكلام يجب أن يمارسا بشيء من المواربة والغموض بحيث أن الجانب الذي سيُلقى عليه الضوء القوي يجب أن يبدو منفرزاً وله الأهمية الأكبر. ولم يكن روشيوس يقول المقطع التالي بطاقته كلها:

الحكيم يسعى الى الشرف لا إلى الغنيمة جزاء على الفضيلة.

بل بتواضع، وبحيث أنه في المقطع التالي:

من أرى؟ الجندي ذا الحزام الفولاذي

ممسكاً بالمقاعد المقدسة؟

قد يضع طاقته كلها وقد يحملق وقد يعبر عن الاستغراب والدهشة. كيف يمكن للممثل الممتاز أن يلفظ:

«أي عون أرتجي؟»

بأي قدر من اللطف والثبات والهدوء! لأنه سيتبع هذا بالقول:

ياأبي! ياوطني! يابيت بريام!

الذي لايمكن بذل الجهد المطلوب فيه إن كان قد استُهلك واستُنفد في انفعالات سابقة. وحتى الممثلون لايكتشفون ذلك قبل أن يكتشفه الشعراء أنفسهم؛ بل وحتى قبل أولئك الذين ألفوا الموسيقى، والذين بواسطتهم جميعاً تنخفض النبرة أحياناً وترتفع أحياناً أخرى؛ وتنعم أحياناً لتتضخم أحياناً أخرى مع التنويع والتمايز. فليكن خطيبنا، إذاً، مبَجلاً ولطيفاً. فلتكن لديه الفخامة الصلبة والقوية بدلاً من العذوبة اللذيذة والمنمقة....

* * *

وأسترسل في هذه المميزات (حول أداء الخطيب) لأن الخطباء، والذين هم مبلغو الحقيقة ذاتها، قد أهملوا المسألة كلها بينما الممثلون، الذي هم مجرد مقلدين للحقيقة، قد تمكنوا منها.

وما من شك في أن للحقيقة الأفضلية على التقليد في كل شيء. ولو أن لدى الحقيقة الفاعلية الكافية لتقديم نفسها لما كانت هناك حتماً أية حاجة لمعونة الفن. ولكن بما أن حالات النفس، التي لابد أن يُعبر عنها أو تُقلد

عند التوصيل، كثيراً ماتتشوش بحيث تصبح غامضة وجياشة فلا بد من إزاحة الخصوصيات التي تلقي عليها ستاراً. ومن هنا ضرورة انتقاء البارز والواضح منها. لأن لكل حالة مظهرها الخاص الناجم عن طبيعتها، ولها نبرتها وحركتها. والمظهر العام للإنسان وملامحه كلها وتقلبات صوته الشبيهة بأوتار الآلة الموسيقية خاضعة للتغيرات حسب تأثرها بالحالات النفسية (والعقلية). فطبقات الصوت، مثل الأوتار الموسيقية، مُدوْزنة بحيث تستجيب لكل لمسة لتعطي النغمة الخفيضة والسريعة والعالية واللطيفة. ولكن بين هذه كلها لكل منها نغمتها المتوسطة ومن هذه النغمات أيضاً تُشتق أنواع عديدة أخرى كالخشنة والناعمة والمرخمة والعريضة والممدودة والمتقطعة؛ المتكسرة والمجزأة، والمخففة والمضخمة؛ إضافة الى التنويعات في التنغيم. فما من واحدة بينها، أو بين مايشبهها، إلا ويمكن التأثير عليه بالفن وبالتحكيم، وهي كلها تحت تصرف الخطيب، مثلما الألوان بالنسبة للرسام، لكي يقدم تنويعاته.

فالغضب، مثلاً، يتطلب طبقة (نغمة) صوتية خاصة. وهي حادة وقوية وذات تقطعات.. لكن الندب والعويل يتطلبان طبقة أخرى: مرنة وممتلئة ومنقطعة من خلال صوت الحزن... وللخوف طبقة أخرى: مكتئبة ومترددة وقانطة.. وللعنف طبقة أخرى: متوترة وقوية وعنيفة مع نوع من الإثارة الحادة. وللغبطة طبقة أخرى: غير منضبطة ولطيفة وناعمة ومرحة وضعيفة... وللانزعاج طبقته: نوع من الحزن دون ندب، وبما أنها مكبوتة فهي ذات صوت رصين ثقيل.

ومع هذه الانفعالات كلها لابد من مراعاة حركات خاصة؛ وهي ليست حركات المسرح، التي تعبر بالكلمات وحدها، بل تلك المعبرة عن قوة المقطع ومعناه: وليس من خلال حركات الأيدي بل بالإلقاء المركز وبالإجهاد الرجولي والقوي للرئتين. وليس مأخوذاً بالتقليد من المسرح ومن الممثلين بل من المعسكر ومدرسة المصارعة . . . ولكن هذا كله يعتمد على الملامح والقسمات. وحتى على أن تحمل العينان تحركاً مسيطراً. ولهذا فإن أكبر ريفيينا سناً قد أظهر الكثير من الحكمة في أن لايهلل حتى لروشيوس نفسه إلى درجة كبيرة حين كان يؤدي من خلال قناع. فقوة الفعل كلها تأتي من العقل، والملامح هي صورة العقل. والعينان هما المفسران . . والحقيقة إن هذا هو الجزء الوحيد من الجسم الذي يستطيع أن يظهر ما لايُحصى من المعاني والتبدلات وبقدر ما في النفس من الحالات. وما من متحدث يستطيع أن يمارس التأثير ذاته وعيناه مغمضتان مثلما يفعل وعيناه مفتوحتان. ولقد أخبرنا تيوفراستوس أن شخصاً اسمه توريسكوس كان قد اعتاد على أن يقول إن الممثل الذي يؤدي دوره وهو يحدق إلى أي شيء شبيه بمن يدير ظهره إلى الجمهور. . .

ولاشك أن الصوت، بالنسبة لتأثير الأداء وفخامته، له التأثير الأكبر. وأقول إن الصوت الذي يكون بكامل قوته يجب أن يكون محط اهتمامنا. و علينا أن نبحث عن هذا الصوت مهما كانت قوته.

. . . أما بالنسبة لإخراج الصوت وتمريناته وللنفَس وللجسد كله

وللسان ذاته؛ فهذه الأشياء لاتحتاج إلى الفن بقدر ما تحتاج الى الجهد. ولكن يجب أن نكون منتبهين، بشكل خاص في هذه المسائل، إلى تحديد من هو الذي نقلده ومن هو الذي نريد أن نتشبه به. وليس علينا أن نلاحظ الخطباء وحدهم؛ بل والممثلين أيضاً لئلا نقترف أي شذوذ أو عيب. ويجب أن تتمرن الذاكرة بالحفظ غيباً وبدقة للكثير من كتاباتنا وكتابات الآخرين وبقدر ما نستطيع.

تلاميذ روشيوس

ماالذي سُرق؟ يبدأ المحامي، والجميع يمسكون أنفاسهم تحسباً، بتقديم تاريخ المشاركة في الممثل القديم. فيقول إن بانورغوس كان عبداً لفَنيوس. ثم أصبح ملكية مشتركة بين فنيوس وروشيوس. وهنا احتج ساتوريوس بشدة لأن روشيوس قد شارك في تملك عبد لاقيمة له كان فنيوس قد اشتراه، وكان ملكية خاصة له. ومن الطبيعي أن فنيوس، الرجل الكريم الذي لا يقيم وزناً للمال والذي يفيض رقة، قام بتقديم العبد هدية لروشيوس. أنا أفترض ذلك! . . . ولكن أنت يا ساتوريوس تؤكد أن بانورغوس كان ملكية خاصة لفنيوس بينما أنا مصر على أنه يعود كلية إلى روشيوس. فأي جزء فيه يعود الى فنيوس؟ جسده. وما الذي فيه يعود الى روشيوس؟ تدريبه. وإن براعته كممثل هي التي تحدد قيمته وليس مظهره . . . مامن أحد يحكم عليه بناء على جسده.

ولكن الجميع يقدرونه على أن كوميدي. . . فكم من الآمال والتوقعات والحماسة والشعبية كانت ترافق بانورغوس على الخشبة؛ وذلك

لأنه تلميذ روشيوس. فجميع من كانوا متحمسين لروشيوس ومعجبين به كانوا يستحسنون التلميذ ويفضلونه. وباختصار إن جميع الذين سمعوا باسم روشيوس كانوا يعتبرون بانورغوس كوميدياً رائعاً ومكتملاً. وهذه هي طريقة الجمهور. فأحكامه قلما تقوم على الحقيقة، بل تعتمد على الرأي. وقلة هم الذين كانوا يقدرون ما كان يعرفه؛ لكن الجميع كانوا يريدون أن يعرفوا أين تعلمه. ولم يكونوا يرون أن أي شيء خاطيء أو مخالف للأصول يمكن أن يصدر عن روشيوس. ولو أنه كان قادماً من عند ساتيليوس (وهو ممثل أقل قيمة) وعلى الرغم من أنه قد يتفوق على روشيوس فما من أحد كان سينظر إليه. فلا أحد يتوقع أن يخرج ممثل جيد من يدي ممثل رديء...

والأمر ذاته حدث مؤخراً أيضاً في قضية الكوميدي إيروس. فبعد أن طُرد من المسرح وتعرض للإهانة التجأ إلى مذبح في منزل روشيوس الذي تعهده وأعطاه اسمه وتعليماته ورعايته. وهكذا، وخلال فترة قصيرة توصل ذلك الذي لم يكن يعتبر صالحاً للاندراج في قائمة أحط أنواع الممثلين إلى مكانة مرموقة بين خيرة الكوميديين. فما الذي سما به إلى هذه المكانة؟ إنها تزكية روشيوس، الذي لم يكتف بأخذ بانورغوس إلى بيته بحيث يتم التحدث عنه بصفته أحد تلاميذه؛ بل وبذل جهداً كبيراً والكثير من الانزعاج والنزق في تعليمه. فالحقيقة هي أنه كلما ازدادت مواهب الإنسان وبراعته كان أكثر قلقاً وحدةَ طبع حين يمارس التعليم. لأنه يتعذب حين يرى تلميذاً عاجزاً عن استيعاب ماتفوق فيه هو بسرعة كبيرة.

كوينتيليان

(35-95م - تقريباً)

على الرغم من أن ماركوس فابيوس كوينتيليان قد وُلد في اسبانيا، إلا أنه صار معلماً بارزاً للبلاغة في روما. وقد ظل عشرين عاماً على رأس أهم مدرسة للخطاب فيها. وأوجد الإمبراطور فيسباسيان كرسياً خاصة بالخطابة من أجله.

وفي عام 88م. تقاعد كوينتيليان من التعليم المباشر والمرافعة من وراء القضبان ليتفرغ لكتابة كتابه العظيم Institutio Oratoria (مؤسسة الخطابة) والذي، إلى جانب كتاب شيشرون، De Oratore، يلخص تدريبات الخطيب الجيد ومواصفاته. ومثل الدراسات العظيمة الأخري حول الخطابة، فإن أجزاء كبيرة من الكتاب تحتل مكانتها في تاريخ التمثيل، نظراً للعلاقة الوثيقة بين الفنين. وربما كانت تعليمات كوينتيليان المفصلة في ما يتعلق بصوت الخطيب وحركاته مستمدة من ملاحظة أداء الممثلين الرومان. ولكنه حدد الفروق بين التمثيل والخطابة، كما فعل شيشرون من قبله. غير أن هذا لم يمنع الكتاب اللاحقين حول التمثيل من اعتماد تعليماتهم للممثلين على توصيات كوينتيليان للخطباء.

الفعل والإلقاء

«تعليمات يتم تلقيها من الممثل»

ولابد من تكريس وقت آخر للممثل، ولكن بقدر ما يتعلق مستقبل الخطيب بفن الإلقاء. فأنا لاأريد للفتى الذي أعلمه في هذا المجال أن يتنازل إلى مستوى حدة صوت المرأة أو أن يكرر ارتجافات صوت الرجل العجوز.

ولا أريد له أيضاً أن يقلد رذالة السكير ولا أن يقارب حقارة العبد. ولا أن يسمح لنفسه بإظهار مشاعر الحب أو الجشع أو الخوف. وهذه متطلبات لاتلزم الخطيب، إضافة إلى أنها تفسد العقل وخاصة حين يكون مايزال غضاً وغير مزود بالعلم في صغره. لأن التقليد المستمر يترسخ بشكل عادة. وليس من الضروري أخذ كل إشارة أو حركة من الممثل. فعلى الرغم من أن على الخطيب ان يتقنها الى حد معين؛ إلا أنه لن يحتاج إلى الظهور بمظهر الشخصية المسرحية ولن يُظهر أي شيء بشكل مبالغ فيه سواء في مظهره أو حركات يديه أو مشيته. ذلك أنه إذا كان هناك أي فن يستخدمه المتحدثون في هذا المجال فيجب أن يكون الهدف الأول له أن لايظهر على أنه فن. فما هو واجب المعلم في ما يتعلق بهذه الخصائص؟ عليه أولاً أن يصحح أخطاء النطق إن وُجدت بحيث أن كلمات المتعلم يتم التعبير عنها بشكل كامل، وكل حرف يُلفَظ مع الصوت الملائم له.

وعلى المعلم أن يكون حذراً أيضاً من أن تضيع المقاطع الأخيرة من الكلمات. وان يكون كلام تلميذه كله بنسق واحد. وأنه مهما كان عليه أن يرفع صوته فيجب أن يكون الجهد جهد الرئتين وحدهما وليس جهد الرأس. وأن تكون إشارته منسجمة مع صوته، ومظهره منسجماً مع إشارته. وعليه أن ينتبه أيضاً إلى أن وجه التلميذ، أثناء الكلام، يجب أن يظل متجهاً إلى الأمام. وأن لاتظهر شفتاه بشكل مشوه. وأن لايؤدي أي فتح غير ملائم للفم إلى نفخ الحنكين. وأن لا ينقلب وجهه أو تنخفض عيناه كثيراً أو أن يميل رأسه إلى أحد الجانبين. إن الوجه يسيء إلى المرء بأكثر من وسيلة. فقد رأيت الكثيرين من الخطباء الذين ترتفع حواجبهم مع كل جهد يبذلونه في أصواتهم، وآخرين تنعقد حواجبهم. ورأيت حواجب

آخرين في وضع غير منسجم حيث يرتفع حاجب إلى أعلى الرأس بينما يكاد الحاجب الآخر أن يخفي العين. هذه الأمور كلها، كما سنبين لاحقاً، يجب أن تولى العناية اللازمة. فما من شيء غير لائق يمكن أن يبعث على السرور.

وسيكون مطلوباً من الممثل أن يُعلِّم كيفية تقديم الحكاية، وبأية قوة يجب فرض الإقناع، وبأي عنف يجب أن يُظهر الغضب نفسه، وأية طبقة صوتية يجب اختيارها لإثارة الشفقة. هذه التعليمات يجب أن يقدمها بأحسن وسيلة، إذا اختار مقاطع معينة من المسرحيات، مثل تلك التي تُختار لهذا الغرض، أي التي تُختار للمرافعات. إن تكرار هذه المقاطع لن يفيد في تحسين النطق فقط؛ بل وفي تحقيق البلاغة والفصاحة أيضاً. . .

ولا أظن أن الخطباء مُلامون لتكريس أوقاتهم حتى لأساتذة المصارعة. ولا أتحدث هنا عن الذين ينقضي جزء من حياتهم وسط الزيت وما تبقى مع الخمر، والذين كبحوا قوى العقل لتكريس اهتمامهم كله للجسد. (شخصيات كهذه أتمنى أن أبتعد عنها قدر ما أستطيع بالنسبة للتلاميذ الذين أدربهم). ولكن الاسم ذاته يُطلق على الذين يشكلون الحركة والإشارة. يجب أن تمتد الأيدي بالشكل الملائم. وأن لاتكون حركات الأيدي غير ملائمة وغير مقبولة، والهيئة يجب أن لاتكون غير لائقة ويجب أن لاتكون هناك غرابة في تقدم القدمين. ويجب أن لاتكون حركات الرأس والعينين متناقضة مع حركات بقية الجسد. فما من أحد ينكر أن هذه الخصائص تشكل جزءاً من الإلقاء، أو تميز الإلقاء ذاته عن الخطابة. ومن المؤكد أن الخطيب يجب أن لايترفع عن تعلم مايجب أن يفعله؛ وخاصة حين تكون هذه الكيرونوميا التي، كما تدل الكلمة ذاتها،

هي أساس الإشارة وقانونها ؛ لها أصولها حتى في العصور البطولية . وقد وافق عليها أهم رجالات اليونان، وخاصة سقراط نفسه . كما أن أفلاطون اعتبرها من مواصفات رجل المحافل العامة . . .

إن اعتباراً كبيراً يعطى للشخصية بين الشعراء التراجيديين والكوميديين . فهم يقدمون تنوعاً في الأشخاص المتمايزين بدقة . كما أن هناك تمييزاً مشابهاً يمارسه أولئك الذين يكتبون الخطابات للآخرين . كما يمارسه الخطباء . فنحن لانخطب دائماً مثل المرافعين في المحاكم، بل كأطراف معنية .

ولكن حتى في القضايا التي نرافع فيها بصفتنا محامين يجب ملاحظة الاختلافات ذاتها بعناية . فكثيراً مانتمثل شخصيات الآخرين، ونتحدث كأنما بأفواه الآخرين . ويجب أن نُظهر في الذين نعطيهم أصواتنا خصوصياتهم السلوكية الدقيقة .

* * *

كثير من الكتاب يسمون الإلقاء «الفعل» . ولكن يبدو أنه يستمد اسمه من الصوت، من جهة، ومن الإشارة والحركة، من جهة أخرى . فشيشرون نفسه يسمي الفعل أحياناً لغة الجسد، وأحياناً فصاحة الجسد . إلا أنه يميز بين جانبين من الفعل، وهما ذاتهما جانبا الإلقاء : الصوت والحركة . ولذلك فنحن نستخدم المصطلحين معاً دون تمييز .

مايتعلق بالشيء ذاته فإنه يكتسب قوة وفاعلية مدهشتين من الخطابة . فليس للأفكار التي نحملها أهمية كبيرة، بل الأهمية للطريقة التي نعبر بها عن هذه الأفكار . فالذين نتوجه إليهم لايتأثرون إلا بما يسمعون . وبالتالي

فما من دليل يمكن أن يتقدم به أي مرافع، وله من القوة ما تجعله لا يفقد تأثيره، مالم يتدعم بنبرة إقناع من المتحدث. وكل الجهود المبذولة لإثارة المشاعر تظل بلاجدوى مالم يبث الحياة فيها صوت المتحدث ونظرته وحركات جسده كلها تقريباً.

فحين نظهر القوة في هذه الأشياء قد نظن أنفسنا سعداء إذا ما التقط القاضي شرارة واحدة من نارنا. ولاشك أننا لانأمل في التأثير عليه إذا ماكنا ضعفاء وفاتري الهمة، أو أنه لن ينعس إذا ما تثاءبنا. فحتى الممثلون على المسرح يقدمون الدليل على قوة الإلقاء طالما أنهم لايضيفون أية عظمة حتى إلى أفضل شعرائنا، ولكننا نستمتع بالاستماع الى المقاطع ذاتها أكثر بما لا يقاس مما لو قرأناها. وتكتسب المقاطع ذاتها استماعاً طيباً حتى في أسوأ العروض؛ وإلى حد أن الأعمال التي لامكان لها في مكتباتنا نستقبلها أكثر من مرة على المسرح. فإذا كان للإلقاء هذا التأثير الذي يثير فينا الغضب والدموع والاهتمام في الأمور التي نعرف أنها خيالية وغير حقيقية؛ فأي ثقل إضافي سيُضاف إذا كنا نؤمن بالأمور التي تُقدم لنا؟

وبالنسبة لي لابد لي من القول إن لغة ذات قيمة متواضعة إذا زُكيت بإلقاء قوي سيكون لها تأثير أكبر من أفضل لغة لم تتدعم بهذا الامتياز. وبالتالي فإن ديموستينيس، حين سئل عن الجانب الأكثر أهمية في فن الخطابة كله، أعطى الأولوية للإلقاء. كما أعطاه المكانة الثانية والثالثة حتى توقفوا عن سؤاله. وحتى ليُظن بأنه لم يعتبره المبدأ الأهم لا بل والوحيد. ولهذا السبب قام هو نفسه بدراسة الإلقاء بإشراف الخطيب أندرونيكوس.

وقد نجح في ذلك إلى درجة أن إيسخينيس، حين عبر روديانس عن إعجابه بخطابه، قد هتف بإخلاص شديد: وكيف لو أنك سمعته هو، وهو يلقيه؟ . . . والحقيقة: بما أن للكلمات قوتها الخاصة بها، وبما أن الصوت يضيف قوة إضافية إلى الفكرة، وبما أن الإشارة والحركة ليستا بلا معنى؛ فإن روعة عظيمة لابد أن تنجم حين تجتمع هذه القوى كلها.

* * *

وبما أن الإلقاء بشكل عام، كما سبق أن قلت، يعتمد على أمرين هما الصوت والإشارة؛ يؤثر أحدهما على العينين والآخر على الأذن، وهما الحاستان اللتان من خلالهما تعبر الانطباعات كلها إلى العقل؛ فمن الطبيعي أن نتحدث أولاً عن الصوت، الذي يجب أن تتلاءم معه الإشارة والحركة.

وأول مايجب أن نهتم به بهذا الخصوص، إذاً، هو: ما نوع الصوت الذي لدينا؟ والأمر الثاني هو: كيف نستخدمه؟ إن القوة الطبيعية للصوت تقاس بكميته ونوعيته . . .

ولكن المواصفات الجيدة للصوت، مثل الاستعدادات الأخرى كلها، تتطور بالعناية وتتدهور بالإهمال. غير أن الاهتمام الذي يجب أن يوليه الخطيب للصوت ليس مثل الاهتمام الذي يجب أن يلقاه لدى أساطين الغناء؛ على الرغم من أن هناك أموراً كثيرة ضرورية لكليهما . . .

* * *

. . . أستطيع في البداية أن أقدم بعض الملاحظات حول الحركة، التي يجب أن تتلاءم مع الصوت، والتي يجب أن تطيع العقل مثل الصوت.

إن قوة الإشارة لدى المتكلم تكون واضحة من خلال إدراكنا أنها تستطيع أن تعبر عن معظم الأمور وحتى دون معونة الكلمات. وليست حركة اليد وحدها التي تستطيع أن تعبر عن معانينا؛ بل إن هزة الرأس يمكن أن تفعل ذلك. وحركات كهذه بالنسبة للأخرس هي البديل عن الكلام . .

وفي الحركة ACTION[1]، كما في الجسد كله، يحتل الرأس المكان الأبرز، من حيث مساهمته في إعطاء كل من العظمة، التي ذكرتها آنفاً، والتعبيرية . . ولكن القسم الأبرز من الرأس هو الوجه. وبالوجه نظهر أنفسنا متوسلين، مهددين، هادئين، حزانى، مرحين، فخورين، متكبرين، متواضعين. على الوجه يركز الناس ويثبتون نظراتهم وانتباههم كله. وحتى قبل البدء بالكلام نعبر بالوجوه عن الحب والكراهية. ومن خلال الوجه نفهم الكثير من الأمور. وكثيراً ماتكون تعبيرات الوجه معادلة لكل الكلمات التي يمكن أن نستخدمها. وبالتالي فإن البارعين في فن الإلقاء، عند أداء المقطوعات المعدة للمسرح، يستمدون العون لإثارة المشاعر حتى من الأقنعة. وهكذا فإن القناع في المأساة يكون باكياً من أجل شخصية أيروب، وقاسياً من أجل ميديا. وقناع أجاكس يدل على الفوضى الذهنية. وقناع هرقل يدل على الجرأة. أما في الكوميديا، وبالإضافة إلى العلامات التي نميز بها العبيد والقوادين والطفيليين والريفيين والجنود والمحظيات والخادمات والعجائز النكدين أو اللطفاء والشبان المستهترين أو

الحريصين أحدهم عن الآخر؛ فإن الأب، الذي يمثل الدور الرئيسي، ولأنه يكون عاطفياً أحياناً وهادئاً أحياناً أخرى، يضع قناعاً بحاجب مرفوع وآخر منخفض. وإنه شغل الممثلين أن يُظهروا هذا الجانب أكثر من غيره للجمهور الذي يكون متوافقاً مع الجانب المطروح من الشخصية.

(وتتبع ذلك مناقشة لوظائف العين والأنف والشفتين والعنق والكتفين).

* * *

أما بالنسبة لليدين، اللتين دون معونتهما يظل الإلقاء كله ناقصاً وضعيفاً، فقد لانتمكن من الإحاطة بتنوع الحركات التي تستطيعانها حيث أنهما تعادلان قدرة اللغة ذاتها في مجال التعبير. فالأجزاء الأخرى من الجسم تساعد المتكلم. أما اليدان فقد أستطيع القول إنهما تتكلمان بنفسيهما. فبأيدينا نسأل ونعد وندعو الآخرين إلينا ونبعدهم عنا ونتوعد ونتوسل ونعبر عن النفور أو الخوف. بأيدينا ندلل على الغبطة والحزن والشك والتسليم والصبر ونشير إلى القياس والكمية والرقم والوقت. أوليست لأيدينا القدرة على التحريض والمنع والرجاء والإشارة الى الاستحسان والإعجاب والخجل؟ أولاً نقوم بالإستغناء عن الضمائر والظروف حين نشير إلى الأماكن والأسماء؟ ولذا فإن لغة الأيدي، وسط التنوع الهائل للألسنة بين الأمم والشعوب، تصبح هي اللغة المشتركة بين البشر جميعاً. . . .

. . . البطء في الإلقاء أكثر ملاءمة للحزن. ولهذا كان روشيوس ميالاً إلى السرعة في أدائه بينما كان إيسوب ميالاً إلى الوقار. فالأول كان يمثل الكوميديا والثاني التراجيديا. والملاحظة ذاتها تنطبق على حركة الجسد. وبالتالي فإن مشية الرجال الذين هم في أوج حياتهم، على المسرح، وكذلك مشية كبار السن والعسكريين والسيدات المحترمات هي مشية بطيئة. بينما العبيد من الرجال والنساء وصيادو الأسماك والطفيليون يمشون بخفة شديدة.

وأساتذة فن الإشارة لايسمحون لليد بأن ترتفع إلى مافوق العينين أو تنزل إلى مادون الصدر؛ وبالتالي فإنه يُعتبر أمراً كريهاً إلى أبعد الحدود أن تُرفع اليد الى قمة الرأس أو أن تُنزل إلي أسفل البطن . . .

أما القدمان فيجب أن ننتبه أين نضعهما وكيف نحركهما. فالوقوف والقدم اليمنى متقدمة أمر كريه. وكذلك السير ونحن نمد اليد والقدم من الجهة ذاتها. ويُسمح أحياناً بالوقوف مع الاستناد إلى الرجل اليمنى ولكن يجب أن تتم دون الإيحاء بأن الجسم كله يميل عليها. وهي في النهاية وقفة ممثل وليست وقفة خطيب.

---

١ ـ تترجم هذه الكلمة عادة على أنها تعني الفعل. ولكنها هنا، وكما هو واضح، تعني الحركة.

لوشيان (Lucyan)

(120م. تقريباً ـ 200م.)

كان لوشيان ـ من سوماستا ـ كاتباً يونانياً عاش أيام حكم ماركوس أوريليوس. عمل محامياً في القسم الأكبر من حياته، وكان أيضاً معلماً للبلاغة اليونانية. ثم صار في أواخر أيامه مديراً مالياً في مصر. وتفيدنا الحواريات العديدة التي كتبها في إلقاء الضوء على الحياة والعادات في النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي. وبين ماخلّفه عرض للفن الإيمائي الروماني ذي الشعبية الكبيرة ودفاع عنه؛ نستطيع من خلالهما تكوين فكرة جيدة عن العروض الإيمائية والعارضين الإيمائيين. ويقول البروفسور جيمس تيرني ألين في «مسرح اليونان والرومان القديم وتأثيره» إن إشارات لوشيان الازدرائية للمثلين التراجيديين يجب أن لا يُنظر إليها على أنها تقدم صورة عن الممثل اليوناني في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد. ولعل ملاحظات لوشيان تدل على انحطاط التمثيل التراجيدي لأن المبالغات التي يقدمها لاتتماشى مع بساطة الفن اليوناني أيام عزه.

حول الإيماء

لدى محاولتنا تقويم التراجيديا علينا أن نتأمل مظاهرها ـ المشهد الشنيع والمروع الذي يقدمه الممثل. حذاءاه العاليان يرفعانه بدرجة غير مقبولة. ورأسه مخفي تحت قناع ضخم. وفمه الواسع يفغر نحو الجمهور وكأنه سيبتلعه. هذا عدا عن الحشوات حول الصدر والمعدة التي يحاول بها

الإيحـاء ببـدانة مـصطنعـة لئـلا يؤدي النقـص في هذا المجـال إلى فـضح لامـعـقـوليـة طوله. ووسط هذا كله يصـرخ الممـثل بصـوت مـرتفع تارة ومنخـفض تارة أخرى - وهو يغني الإيامبيك[1] سواء كـان ملائماً أم غير ملائم. أيمكن أن يكـون هناك ماهو مقززٌ أكثر من هذا الاستظهـار الرتيب للأحزان التراجيدية؟ الممثل ناطق بالوكالة: تلك هي مسؤوليته الوحيدة. فلقد كان الشاعر منذ قرون يهتم بما تبقى. إن المرء يستطيع أن يحتمل الإلقاء المنغم من شخص اسمه أندروماك أو هيكوبا. ولكن حين يصعد هيراكليس نفسه إلى المسرح، وينسى نفسه، وينسى الاحترام الذي يثيره جلد الأسد الذي يرتديه، والهراوة التي يحملها، ويبدأ بإلقاء (صولو)؛ فما من أحد فيه عقل يستطيع أن ينكر أن مشهداً كهذا يدل على ذوق متدنٍّ. وبعد ذلك احتجاجات على الرقص - حيث الرجال يؤدون أدوار النساء - ينطبق هذا على التراجيديا والكوميديا تماماً حيث عدد النساء يفوق عدد الرجال.

وفي الكوميديا تُعتبر شناعة الأقنعة جزءاً من جاذبيتها. ومن جهة أخرى لاحاجة لأن أقول لك كم هي ملابس الراقص محتشمة وملائمة. فكل من لديه نظر يستطيع أن يقدر ذلك بنفسه. قناعه ذاته وسيم حيث هو منسجم مع دوره. ولايوجد هنا فغر أفواه. فالشفتان مغلقتان. ولدى الراقص أصوات كثيرة في خدمته. في أزمنة سابقة كان الراقص هو المغني. ولكن عنف الحركات صار يقطع الأنفاس. فصارت الأغنية تتأثر مما دعا إلى جعل الغناء مستقلاً عن الرقص.

أما الموضوعات المُعالجة فهي ذاتها في الفنين مع اختلاف وحيد في

البنتومايم (الإيماء) عن التراجيديا من حيث التنوع اللانهائي في الحبكات والأصالة المتفوقة والثقافة المتجلية فيها.

* * *

. . . وأصل الآن إلى ممثل الإيماء. ماالذي يجب أن تكون عليه مواصفاته؟ ماهي تدريباته السابقة؟ ماهي دراساته؟ ما هي مآثره الأخرى؟ سترى أنها ليست بالمهمة السهلة وأنها لاتؤخذ باستهانة لأنها تتطلب قدراً عالياً من الثقافة في فروعها كافة. ولاتتضمن المعرفة بالموسيقى وحدها بل وبالإيقاع والبحور الشعرية. وفوق هذا كله يجب التمكن من فلسفتك المحببة بجانبيها الطبيعي والأخلاقي . . . وبقدر ما أن هذا الفن معني بالكشف عن الشخصية الإنسانية والعواطف الإنسانية، فإن البلاغة أيضاً تتطلب قسطها من الاهتمام. كما أنه لايمكن الاستغناء عن فني الرسام والنحات، والملاحظة الدقيقة لانسجام النسب وتوافقها مما يتعلمه المرء من هذين الفنين بحيث يقترب المرء من سوية أبليس وفيدياس. ولكن منيموزين، فوق ذلك كله، وابنتها بوليفمنيا[٢]، يجب استرضاؤهما بالفن الذي يتذكر كل شيء. وممثل الإيماء، مثل كالكاس، عند هوميروس، يجب أن يعرف كل «ماجرى ومايجري وماسيجري». لاشيء يجب أن يغيب عن ذاكرته اليومية. وعليه أن يقدم موضوعه بإخلاص، ويعبر عن مفاهيمه بشكل ملائم، ويوضح كل ماهو غامض؛ ـ تلك هي المهمات الأساس للممثل الإيمائي، الذي لايمكن تقديم تقدير له أفضل من ثناء

توسيديديس لبيركليس، الذي، كما كان يقول عنه، لم يكن يستطيع تمثل سياسة حكيمة فقط، بل وكان، أيضاً، يستطيع جعلها مفهومة من قبل سامعيه». إنه الوضوح، في هذه الحالة، معتمداً على الإيماء الجلي.

ويجب أن يستجر الفنان إلى أدواته باستمرار، كما قلت سابقاً، الذاكرة التي لاتخطىء بالنسبة للقصص القديمة. ويجب أن تُدعم الذاكرة بالذوق والحكمة...

وبما أن شغله هو أن يُقلد، وأن يعرض موضوعه بالإيماء فإن عليه، كما هو حال الخطباء، أن يتمكن من التوضيح. كل شيء يجب أن يكون واضحاً دون الحاجة إلى مفسر، وأن يستعير تعبير وحي بيتيانPythian:

«على الرغم من أنه أخرس ولا يحسن النطق

إلا أنه مسموع من قبِل مُشاهده».

وهذا بالضبط ماحدث مع سينيك ديميتريوس حسب ماتقوله القصة. فلقد هاجم ممثلَ الإيماء بتعابيرك ذاتها. وقال إن الإيمائي مجرد ملحق للناي والمزمار وأقدام الإيقاع. ولم يضف شيئاً حول الحركة. وقال إن إيماءاته هراء لاهدف من ورائه. ليس لها معنى. وإن الناس ينخدعون بالملابس الحريرية وبالقناع الوسيم وبالتزمير والتنغيم والأصوات الجميلة التي توضع في خدمة ما لاطائل وراءه. وممثل الإيماء الرائد في هذه الآونة ـ كان ذلك أيام حكم نيرون ـ لم يكن ذا ذكاء محدود؛ بل الحقيقة أنه كان لايبارى في سعة أفقه وفي روعة الأداء. ولا أعتقد أن هناك ماهو أكثر منطقية من الطلب الذي طلبه من ديميتريوس فقد طلب منه أن يؤجل إبداء رأيه إلى ما

بعد رؤية عرضه الذي قرر تقديمه دون مصاحبة المزمار أو الغناء. وكان عند قوله. فقد طُلب إلى الموقّت الإيقاعي وعازف المزامير وحتى الجوقة التزام الصمت الكامل. وقدم الإيمائي، معتمداً على إمكانياته وحدها، قصة حب آريس وأفروديت والواشي صن (الشمس) ودهاء هيفايستوس وإمساكه العاشقين بالشبكة وأحزان آريس وتضرعاته - باختصار القصة كلها. وافتُتن ديميتريوس بالمشهد. وليس هناك ثناء يفوق ماتقدم به إلى العارض. ناداه بأعلى صوته:

«يارجل. هذه ليست رؤية. بل رؤية وسماع. كأنما كانت يداك لسانين!».

الإيمائي ممثل بالدرجة الأولى. وهذا هو هدفه الأول الذي في سعيه لتحقيقه - كما لاحظتُ - يكون شبيهاً بالخطيب أو مؤلف «القصائد الخطابية»، بشكل خاص؛ والذي يعتمد نجاحه - كما يرى الإيمائي - على الاحتمال وعلى تناسب اللغة مع الشخصية مثل نجاح الممثل: هل هو أمير أم قاتل للمستبد؟ شحاذ أم مزارع؟ كل شخصية يجب أن تظهر بالخصائص المرافقة لها. وعلي الآن أن أقدم لك تعليقَ غريبٍ آخر على هذا الموضوع. لقد رأى هذا الغريب خمسة أقنعة - وذلك هو عدد الأدوار في العمل - وممثلاً واحداً فقط؛ فتساءل عمن سيلعب الأدوار الأخرى. وقيل له إن العمل كله سيؤديه ممثل واحد. ويقول غريبنا للفنان: «أنا خادمكم المتواضع. ولكنني لا أرى لك إلا جسداً واحداً. ولقد فاتني أن لك أرواحاً عديدة».

وكلمة «بانتومايم» التي أُدخلت عن طريق اليونانيين الطليان هي كلمة ملائمة تماماً. ونادراً ماتبالغ في تقدير تعددية الفنان. وفي مقطع جميل يهتف الشاعر: «ياولد

مثل حيوان البحر هذا،

الذي يتغير لون جلده

مع كل صخرة جديدة

هكذا دع عقلك يفتح الآفاق

في كل أرض جديدة

ليشكل نفسه من جديد.

تلك نصيحة ضرورية جداً لممثل الإيماء الذي عليه أن يتماهى مع موضوعه ويجعل نفسه جزءاً لايتجزأ من المشهد الذي يؤديه. وإن عمله يتطلب منه أن يقدم الشخصية الإنسانية وعواطفها بكل تنوعاتها. عليه أن يصور الحب والغضب ونوبات الهياج والحزن؛ كل منها حسب الدرجة الملائمة: فن مدهش! - في اليوم ذاته يكون أتاماس المجنون وإينو المنكمش على ذاته. هو أتريوس وبعد ذلك تييستيس ثم إيجيتيس أو إيروب - وهذا كله عمل شخص واحد.

* * *

وأقترح الآن أن ألخص المواصفات الجسدية والعقلية لممثل الإيماء الممتاز. والحقيقة إنني قد ذكرت معظمها في ماسبق. يجب أن تتوفر فيه

الذاكرة والحساسية والذكاء وسرعة الإدراك واللباقة والحكمة. وأكثر من ذلك يجب أن يكون ناقداً للشعر والغناء وقادراً على تمييز الموسيقى الجيدة ورفض الرديئة . . ويجب أن يكون تناسقه الجسدي كاملاً دون أن يكون طويلاً بشكل غير مقبول أو قصيراً كالأقزام. ولايكون بديناً (وهي صفة غير ملائمة أبداً في بعض أدواره) أو نحيلاً حتى الهزال . . .

والصفة الأساسية الأخرى لممثل الإيماء هي سهولة الحركة. ويجب أن يكون قوامه لدناً وشديداً في الوقت ذاته لتلبية المتطلبات المتناقضة لخفة الحركة والثبات . . .

إن على ممثل الإيماء، في الحقيقة، أن يكون مسلحاً بشكل كامل من النواحي كافة. ويجب أن يكون عمله كلاً متكاملاً؛ متساوقاً في التوازن والنسب، متناسقاً ومنيعاً على أشد النقد تدقيقاً. يجب أن لاتكون فيه هنات، وأن يكون الأفضل من كل جانب: وعي لماح وعلم متعمق، وقبل كل شيء حسٌ إنساني. وحين يرى كل واحد من الجمهور نفسه في المشهد المقدم أمامه؛ وحين يرى في الممثل، كما يرى في المرآة، صورة عن سلوكه ومشاعره؛ عندها، وعندها فقط، يكون نجاح الممثل كاملاً. وحين يصل إلى هذه الدرجة يصبح حماس المشاهدين في أوجه. وكل امريء يسكب من روحه الإعجاب بالصورة التي كشفت له نفسه.

ولكن في الإيماء كما في الخطابة قد يكون هناك ـ ولنستخدم التعبير الشائع ـ أكثر مما ينبغي من الجودة. قد يتجاوز المرء الحدود المقبولة من التقليد. ومايجب أن يكون عظيماً قد يصبح هائلاً مروعاً. وقد تتم المبالغة

في النعومة لتصبح تخنثاً. وتتحول شجاعة الإنسان لتصبح ضراوة وحش. وأتذكر أنني رأيت ذلك متجسداً في أداء ممثل مشهور. فهو من كل ناحية ممثل قدير، لابل مدهش. إلاأن تورطاً غريباً نزل به إلى الحضيض عن قمة حماسه المبالغ فيه. كان يؤدي جنون أجاكس بعد أن هزمه أوليس. وفقد السيطرة على نفسه حتى ليُعذر المرء لو حسب جنونه شيئاً أكثر من التظاهر. مزق الأقمشة عن آلات الإيقاع ذوات العجلات الحديدية. وانتزع المزمار من يد العازف ونزل به بقوة كبيرة على رأس أوليس الذي كان يقف مجانباً مستمتعاً بانتصاره، والذي، لولا أن خوذته كانت في وضع جيد لتلقي قوة الضربة، لراح ضحيةَ السعار المسرحي. وهب كل من في المكان في سعار مشابه وبدأوا بالقفز والصراخ وتمزيق ملابسهم. ذلك أن الرعاع الأميين الذين لايميزون بين الخير والشر، وليست لديهم أية فكرة عن الكياسة، قد اعتبروا أن ما رأوه أداء تمثيلياً رائعاً. والآخرون الأكثر ذكاء، بين الجمهور، وقد أدركوا مايجري أخفوا استياءهم. وبدلاً من الرد على حماقة الممثل بالصمت غطوا عليها بالتصفيق. فقد رأوا بوضوح أن الممثل هو الذي جُن وليس أجاكس... إلا أن الممثل بعد أن عاد إليه وعيه ندم على فعلته حتى أنه مرض حزناً. وقد اعتبر تصرفاته تصرفات مجنون حقيقي.. وازداد شعوره بالخزي لنجاح غريمه الذي كان يمثل دوراً مشابهاً كُتب له وأداه باتزان وانضباط يثيران الإعجاب. وقد أُثني عليه لانتباهه للديكور وللحدود الملائمة التي التزم بها في فنه.

١ - وزن شعري.
٢ - ملهمتان تنشطان الذاكرة.

٣- العصور الوسطى

الممثل المجهول

هبط التمثيل الدرامي إلى حيث صار مجرد استعراضات مشهدية وعروض إفرادية وذلك في مرحلة انحطاط الامبراطورية الرومانية. وقد أدت المرحلة السياسية «خبز وعروض سيرك» من مراحل تفسخ الحضارة الرومانية، واقتلاع التراث المسرحي تحت وطأة الفاتحين الجرمانيين، ثم الممانعة الدينية العنيفة التي أبدتها الكنيسة المسيحية، في ما بعد، إلى القضاء على النشاطات المسرحية الحِرَفية. وصار فن التراجيديا والكوميديا يُعتبر في عداد المفقودين في القرنين الخامس والسادس الميلاديين.

وعلى الرغم من أن غياب الدراما المكتوبة والمسارح النظامية في الفترة التي تُعرف باسم «العصور المظلمة» يوحي بعالم لايُعرف فيه فن التمثيل؛ فإن وجود أشكال مختلفة شبه مسرحية من التسلية الشعبية يذكرنا بأن دافع التقليد الإيمائي قد حافظ على وجوده بالرغم من إدانة الكنيسة للنشاط المسرحي. فالرقصات والألعاب الشعبية (الفولكلورية) المؤداة في القرى الإقطاعية، بالإضافة إلى مشاهد الإلقاء أمام النبلاء التي كان يؤديها الشعراء التيوتونيون القدامى، وأداء المغنين الجماعيين الأنغلوساكسون والمغنين الجوالين الفرنسيين، كلها كانت تحتوي على عناصر مسرحية.

وعلى الرغم من أنه ليس بالإمكان تسمية هؤلاء المرفهين ممثلين، لأن التشخيص أو تقمص الشخصية الدرامية لم يكن متوفراً في ما يفعلونه، فإن عروضهم قد حافظت على بعض أصول التمثيل.

ولقد كان الإيمائي الجوال، بألاعيبه وتهريجاته، هو الذي حفظ تراث التمثيل الحرفي في عصر خلا من المسارح والمسرحيات. والإيمائيون المتمتعون بأكبر قدر من الشعبية هم فنانو المسرح الرومانيون الوحيدون الذين استطاعوا البقاء خلال القسم الأول من المرحلة المسيحية ثم خلال العصور الوسطى. فبرفقة المشعوذين والبهلوانيين كانوا يرفهون عن طبقات الشعب كلها. وكان هؤلاء يُعتبرون، كما كان أسلافهم الرومان يُعتبرون، منبوذين وصعاليك وخارج إطار القانون والدين. ولكن شعبيتهم الكبيرة في أزقة القرى وفي صالونات النبلاء الكبار معاً هي التي حفظت لهم مكانتهم الدائمة في العالم الوسيط.

وكان بعض هؤلاء الإيمائيين يروون مآثر بطولية. وبعضهم يغنون أغنيات ماجنة ويقدمون رقصات تهريجية. وآخرون يمارسون الهجائيات الساخرة. وكان عدد قليل منهم مرتبطين بصالونات النبلاء. وفي الفترة الأخيرة من المرحلة كان يتم استئجار بعضهم بين حين وآخر لتنشيط العروض التي يقدمها هواة الجماعات الدينية أو المهنية. ولكن معظمهم كانوا يتجولون من بلدة إلى أخرى لتقديم فواصلهم المرحة ويعيشون حياة بائسة قائمة على مايمكن أن يجنوه من نشاطاتهم المتفرقة. وظل العداء الديني والتصنيف الاجتماعي يحولان دون الوصول إلى فن مسرحي جليل حتى الأيام الأولى من عصر النهضة.

ومن المفارقات أنه داخل الكنيسة ذاتها، وهي العدو التقليدي

للتشخيص الفني، تمت الولادة الثانية للدراما التقليدية وللتمثيل أيضاً في العصور الوسطى. فمن خلال الغناء التجاوبي - التناوبي في الطقس الديني المسيحي بُنيت القاعدة لقيام دراما تستفيد من الملحمة المسيحية: الحياة منذ التكوين حتى القيامة. وكان الرهبان، الذين ينشدون حواريات لاتينية موجزة، هم أول ممثلي العصر الوسيط. وصلوات الفصح الحاشدة كانت الإطار الذي ظهرت فيه الدراما الطقوسية. لقد تطورت الصلاة بالنمو الطبيعي من «Quem Quaeritis» (عمّن تبحث)[1]، ذات الأبيات الأربعة التي تعلن قيامة المسيح، إلى السلسلة الطويلة من المشاهد التي تُمسرح الحكاية الإنجيلية كلها.

ومع النمو والتطور، شكلاً ومضموناً، انتقلت الدراما الطقسية من جوقة المنشدين إلى صحن الكنيسة. ومنه إلى الرواق. وقد أدى إدخال المرح الدنيوي واستبدال النشيد اللاتيني بالنثر العامي إلى ضرورة إخراج الدراما الدينية من داخل أسوار الكنيسة إلى شوارع القرية. وتم استبدال الكهنة الذين ينشدون حواريات لاتينية قصيرة، كجزء من طقوس الكنيسة، بأناسٍ عاديين أعضاء في التجمعات الحرَفية والمنظمات المدنية والنوادي الدينية. ولقد نفخوا روحاً محلية في التمثيليات وأدخلوا عناصر كوميدية بدائية.

وفي أنحاء أوربا كافة كانت أعداد كبيرة من هؤلاء الممثلين الهواة، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، يمثلون معالجات مسرحية مسلسلة للقصص الإنجيلية بالإضافة إلى قصص حيوات القديسين وآلام السيد المسيح. وعلى أيديهم صارت الدراما تعبيراً عن المجتمع كله. فلكل إنسان دوره في العروض الدينية الكبرى؛ إما كممثل أو منفذ مشاهد أو متفرج.

وهؤلاء الممثلون المجهولون، شأنهم شأن المعماريين المجهولين الذين بنوا الكاتدرائيات العظيمة في العصور الوسطى، كانوا يعملون بإلهام رؤيا دينية جماعية جعلت العصر عصر دراما جماعية شاملة عظيمة.

ودراما العصور الوسطى، التي قامت على الدافع الديني المتمركز في الكنيسة الشمولية، كانت متشابهة في كافة البلدان التي ازدهرت فيها. فالتمثيليات الدينية (الأسرار) كانت شمولية: سلسلة حكايات تعتمد على الإنجيل وتقدم قصص الدين وحكمته إلى العامة الذين لاصبر لديهم على النصوص المكتوبة. وقد وصلت إلينا أربعة من هذه المسلسلات من إنكلترا [Towenle, Chester, York, and Coventry] وثلاثة من فرنسا [سر العهد القديم، وسر العهد الجديد، و Ies actes des Aptres]. وإضافة إلى ذلك كانت هناك تمثيليات تحكي عن عذابات السيد المسيح وحيوات القديسين ومعجزاتهم.

وكانت المسرحيات الأخلاقية الشائعة في القرن الخامس عشر تجريدية وتعليمية ورمزية. وفي هذه المسرحيات تم التخلي عن أبهة الإنجيل الحيوية لصالح تقديم «كل انسان» ـ الإنسان العادي Everyman ـ في صراعه بين الخير والشر. وفي المواعظ المسرحة أساساً كانت المسرحيات الأخلاقية تستخدم الشخصيات التي تمثل الرذائل والفضائل البشرية. وكانت مآثر الرب والدنيا والشهوة والفسق هي الشخصيات المسرحية. وكانت المسرحيات الأخلاقية هي الأبسط والأكثر مباشرة من المسرحيات الدينية (الأسرار) الثقيلة لتأثرها بالروح الإنسانية المتجلية في عصر النهضة وأدت إلى حدوث الانتقال من الدراما الدينية إلى الدراما الدنيوية الوطنية.

وفي النهاية ارتبط الممثلون المحترفون بالدراما الأخلاقية. وفي

المسرحية الأخلاقية «الجنس البشري - Mankind - نعثر على تصوير لممثلين في باحة نُزُل وهم يقطعون لحظة درامية من عرضهم لكي يجمعوا المال من المشاهدين.

لقد تغلغلت في الدراما الوسيطة الصارمة والموجهة بأخلاق الدين روح كوميدية حيوية وواقعية خشنة. فمثلاً حين يمر في إحدى مسرحيات الأسرار مشهد المسيح في الهيكل المليء بالمواعظ الجافة يأتي بعده مشهد «سرقة جهنم» المثير والحيوي. التهريجات الغريبة للشياطين وعربدات هيرود Herod ومتاعب نوح المنزلية مع زوجته ذات اللسان السليط هي مشاهد حيوية فيها الكوميديا والهجاء والواقعية اليومية البسيطة. ولما كان الناس يحسون بالأمان والراحة مع دينهم فقد كان في وسعهم أن يُطَعِّموا بالمرح مناسباتهم الدينية من خلال مشاهد احتفالية فظة من نوع «مأدبة الحمار» أو «مأدبة الأسقف الصغير». الفواصل الكوميدية ومشاهد التهريج وغرابات الإيمائيين والحمقى صارت ذات قوة في دراما العصور الوسطى تعادل قوة المسرحيات الدينية.

في فرنسا كان الممثلون الهواة الذي يقدمون مسرحيات الأسرار. وكان أكثرهم شهرة المواطنون والمهنيون في «مؤتمر آلام المسيح» المنعقد في مطالع القرن الخامس عشر. والفرق الأخرى، مثل فرقة «الباخوسيون» والمؤلفة من موظفي القضاء، كانت تتجمع لتقديم مسرحيات أخلاقية. أما المسرحيات التهريجية مثل «مسرحيات الحمقى للمعلم بيير باتيلان» وهي (تهريجات ذات مضامين سياسية) فكانت تُقدم من قِبل فرق المغفلين والحمقى مثل الفرقة الشهيرة «أولاد بلاهموم».

وشهدت ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا، أيضاً، تحولات مشابهة من الدراما

الطقسية إلى المسرحيات الشعبية الدينية التي تميزت بدخول التهريج الفارْس والهزل الماجن إليها. كان في إيطاليا «التشخيص المقدس» أو الديني، وفي أسبانيا «القرابين الذاتية». وفي ألمانيا، مثلاً، كانت هناك عروض هواة لتهريجات شروفتيد التي كان هانس ساخس أهم كتابها.

وفي إنكلترا ما إن خرجت عروض مسرح الأسرار من الكنيسة حتى صارت تُقدم من قِبل أعضاء في تجمعات حِرفية مختلفة بصفتها عملاً مدنياً. وفي أيام الاحتفالات، وخاصة «عيد القربان»، كانت العروض المطولة تُقدم على عربات مهرجانات مزخرفة. وبُذلت جهود لإضفاء روح من المحلية على المشاهد الفردية. فقدم عمال بناء السفن، مثلاً، مشهد «بناء الفُلْك»، وقدم البحارة وصياد الأسماك «نوح والطوفان». وكان الجزارون في بعض المناسبات مسؤولين عن تقديم مشهد «الصلب». ولم تكن الملابس دقيقة تاريخياً لكنها كانت زاهية وفخمة - سترات سوداء مرصعة بالمسامير لجلادي المسيح وجلود بيضاء لأثواب (رجال) الرب.

كان الممثلون يصرون على أنهم هواة ولكن سمعة التجمع المهني وشرف البلدة كانا يتطلبان منهم أن يمثلوا أدوارهم بإخلاص وإتقان. وكان الطعام والشراب يُقدمان للعاملين أثناء التدريبات والعروض. بالإضافة إلى تلقي دفعات نقدية لقاء شغلهم هذا. والتصوير المثير الذي قدمه شكسبير لمحاولة تقديم عرض بوتوم وجماعته في «حلم ليلة صيف» يوضح بجلاء احتقار الفنان المحترف للهاوي الساذج. ولكن أفضل دليل على نجاح هؤلاء المهنيين هو قدرتهم على جذب اهتمام جمهور العطلات المشاغب طوال مدة العروض الطويلة. ويورد كارل مانتذيوس في «تاريخ الفن المسرحي» قصة ليونارد، الصبي المتدرب عند الحلاق في ميتز، والذي «كان

يمثل دور القديسة باربارا بتعمق ووقار كانا يجعلان الكثيرين يبكون أثناء العرض. فقد كان يتكشف عن روعة في الإلقاء وأدب في السلوك. وكانت ملامحه عميقة التعبير حين يكون بين عذراواته مما يبعث السرور لدى الجميع. وما كان بالإمكان تقديم ذلك بشكل أفضل». كما أن النقص في رسم الشخصيات بشكل إفرادي متميز في مسرحيات الأسرار لم يقف عائقاً أمام تطور النطق المسرحي، مثل أداء هيرود الذي استعيد في ما بعد في نصيحة هملت للمثلين. ولاشك أن المسرحيات الأخلاقية بتركيزها على نقاط الضعف البشرية كانت توفر للمثلين الفرصة لرسم الملامح الإنسانية للشخصيات. كما أن الاستغراق في الواقعية التي عبرت عن نفسها بمشهدية وأزياء فظة ولكن متعمدة ربما أثر على نوعية التمثيل في العصور الوسطى. وقد أكد شارل ميلز هايلي في كتابه «تمثيليات أسلافنا» على الواقعية لدى الممثلين بالإشارة إلى أنه «في مسرحيات العاطفة - حول آلام السيد المسيح - ميتز، عام ١٤٣٧، كان كل من القس الذي يُصلب على أساس أنه المسيح والقسيس الذي يشنق نفسه بصفته يهوذا، يوشك على الموت ويصبح لابد من إنزاله وتدليكه بالمنبهات».

وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر تم استبدال هذه الأشكال المسرحية الوسيطة مع ممثليها الهواة بمسرحيات دنيوية وطنية يكتبها ويمثلها محترفون. وربما كان ممثلو مسرحيات الألغاز الهواة قد تحولوا إلى محترفين وهم يجوبون الأرياف ويتلقون دفعات نقدية لقاء عروضهم. ولاشك أن تزايد الاهتمام بالمسرحية الشعبية الدنيوية قد أدى إلى اجتذاب بعض الإيمائيين والكوميديين الجوالين الذين كانوا قد أصبحوا ممثلين جوالين ملازمين للمسرحيات الأخلاقية والفصول التمثيلية الإضافية. هذا الاحتراف المتزايد، وتأثيرات عصر النهضة، والروح البروتستانتية المعادية

قد أدت إلى القضاء على الدراما الدينية القائمة على الهواية. وفي هذه المرحلة الانتقالية ظهر الممثل المحترف من جديد مخلفاً وراءه مجموعة الممثلين الهواة المجهولين، الذين كان لإخلاصهم لفنهم واجتهادهم واعتزازهم بعملهم فضل تمهيد الطريق لإحياء التمثيل الاحترافي من جديد.

الإيمائي فيتاليس

لايُعرف إلا القليل عن الممثل الإيمائي المدعو فيتاليس الذي تتضمن الشاهدة التالية تقريظاً لفنه. ولم يتم تحديد الفترة الزمنية التي عاش فيها بدقة. ولكنه قد يكون منتمياً إلى العصر الوسيط؛ أولعله في القرن التاسع عشر. وكلام الشاهدة، بتوصيفها للنشاط الدرامي للممل الإيمائي، يمثل أحد الدلالات الموثقة لإصرار الفنانين الإيمائيين. فبعد قدرة الإيمائيين والكوميديين الجوالين على البقاء والاستمرار، خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، شكلوا النواة التي خرج منها الممثلون المحترفون في أواسط القرن السادس عشر.

شاهدة على قبر الإيمائي فيتاليس

ماالذي سأفعله بك أيها الموت، وأنت لاتتركنا وشأننا؟

مامن مزحة يمكن أن تُكَينك، وما من بهجة يمكن لها أن تقترب من عرشك.

هنا، في هذه البلدة، حققتُ الشهرة؛ وهنا حصلتُ على منزل فخم؛

وهنا انهال عليَّ التهليل والتكريم، لأنني أدخلت البهجة إلى قلوب الناس.

وكنت أضحك دائماً لأنني كنت أقول : «إن لم نضحك ونغن

فما فائدة هذا العالم السخيف العجوز، ونحن نرهق أنفسنا بالتطواف فيه»؟

لقد أخمدتُ كل موقد متأجج يضطرم بشراسة ودون مبرر

وكان الحزن الغارق بالدموع يتبسم حين كنت أتمشى .

والخوف الشاحب والبارد كان يختفي حين آتي .

فكل لحظة معي هي متعة - والقلوب تثب مغتبطة حين يُذكر اسمي .

بالحركة والكلمة - نعم؛ وحتى حين كنت أتحدث في فن جديّ

كانت البهجة تأتي معي إلى المسرح وكنت أخفف عن كل قلب مرهَق

حين كنت أتكلم كنت أغير وجهي، وتتبدل عاداتي، وكذلك نبرتي. وكان الناس يخالون وجود الكثيرين (معي) بينما أكون هناك وحدي .

وكم كانوا يضحكون وهم يرونني أقلد الزوجة النيقة (صعبة الاضاء) .

تتلطف حركاتي حتى تصبح أنثوية، وأكتسي بحمرة الخجل!

أيها الموت! لقد قتلت ماهو أكثر مني؛ فحين ارتحلت بي

أزحت ألفاً في هذا النهار المرير المقدر علينا .

وأنا، الذي كانت الحياة عزيزة جداً علي، صرت مكتئباً وحزيناً .

فيا أيها الغرباء، يامن تقرأون هذه الأبيات، صلوا لكي يكون طريقي مبهجاً

«كم أبهجتنا يافيتاليس» - هذا مايجب أن تقولوه في صلاتكم -

«وحيثما ذهبت عن هذه الأرض نرجو أن تصادف البهجة» .

Regularis Concordia

كتب إيثيلوولد، أسقف وينشيستر، ملحقاً لأحكام القديس بينيديكت في الربع الثالث من القرن العاشر. وبين الإجراءات الدينية الأخرى قدم تعليماته حول أفضل طرق تقديم Quem Quaeritis، (عمّن تبحث؟) وهي جزء من صلاة الفصح. وبسبب اقتراح الحوار المُغنى والحركة المسرحية والمحاكاة التي وردت في تعليماته أمكن اعتبار تلك الوصفة المختصرة دراما طقسية. ومن هذا التنويع البسيط في مراسم العبادة الكنسية نشأت دراما الهواة الشعبية الواسعة الانتشار في العصور الوسطى.

تعاليم الأسقف إيثيلوولد
حول التمثيل في كويم كوايريتس

فليلبس أربعة من الأخوة، فيما يتم غناء الدرس الثالث، ثم يدخل واحد منهم بالألب ﴿الثوب الكهنوتي الأبيض[٢]﴾ وكأنه سيشارك في الطقوس. ثم يتقدم، دون أن يلحظ أحد، إلى مكان الآثار المقدسة في المذبح. وهناك يجلس بهدوء وهو يمسك بسعفة في يده. وفيما يتم إنشاد الترنيمة الثالثة فليلحق به الثلاثة الآخرون وهم يرتدون الغفارات (عباءة تُلبس فوق الألب) ويحملون في أيديهم المباخر المليئة بالبخور. وببطء وهدوء وكأنهم يبحثون عن شيء ما يتقدمون إلى أمام المذبح. وهذه الحركات تُؤدى تقليداً للملاك الجالس في النُصُب وللنساء القادمات بالطيب لدهن جسم يسوع. وحين يرى الجالس هؤلاء الثلاثة يقتربون منه، وهم يتمشون كأنهم يبحثون عن شيء ما، عليه أن يبدأ بالغناء بصوت عذب وبطبقة وسيطة:

كويم كوايريتيس إن سيبلكرو، أو كريستيكولاي؟

ماالذي تبحثون عنه في المذبح يا أتباع المسيح؟ [٣]

وبعد أن ينتهي من الغناء يرد عليه الثلاثة بصوت واحد:

عن يسوع الناصري، الذي صُلب، يامقدس.

فيجيبهم.

ليس هنا، لقد قام، كما تنبأ

روحوا وأعلنوا أنه قد قام من بين الأموات.

عند تلقي هذا الأمر يتحول الثلاثة إلى جوقة وهم يقولون:

هللويا، الرب قام اليوم.

ويعود الأول إلى الجلوس وهو يغني الأنشودة التالية وكأنه يستدعيهم مجدداً:

تعالوا لتروا المكان.

وبعدها ينهض ويزيح الستارة ليريهم المكان خالياً من الصليب وليس هناك إلا الملابس التي كان الصليب ملفوفاً بها. وعند رؤيتهم ذلك يضعون المباخر التي يحملونها في المذبح ذاته ثم يحملون الرداء وينشرونه أمام أعين القس، وكأنهم يعلنون أن الرب قد قام وأنه لم يعد ملفعاً، يغنون هذه الترنيمة:

الرب قام من المذبح.

ثم يضعون الرداء على المذبح. وبعد انتهاء الترنيمة ينهض رئيس الدير وهو يشاركهم فرحتهم بانتصار مليكنا، الذي قهر الموت، فينشد الترنيمة التالية:

نحمدك يارب (تي ديوم لا وداموس).

ومع بدايتها تقرع الأجراس كلها معاً.

(١) أوعمّن تبحثين؟ أو تبحثن؟ (باللاتينية). وهو السؤال الذي وجهه الملاك للنسوة الثلاث اللواتي كان اسم كل منهن ماري (مريم) عند قبر المسيح الفارغ.

(٢) يشرح الكاتب وظيفة هذه الملابس ونوعيتها في سياق النص ضمن أقواس ولا يتركها للهامش.

(٣) الحواريات كلها مكتوبة باللاتينية إضافة إلى الإنكليزية، وقد رأيت أن أكتفي بنموذج واحد من اللاتينية.

تمثيل آدم

«تمثيل آدم» أقدم نص في مسرحيات الأسرار الفرنسية. وتعود إلى القرن الثاني عشر. والأقسام الثلاثة للمسرحية - سقوط آدم وحواء، وقتل هابيل، ونبوءات المسيح - كانت قد كُتبت أصلاً باللهجة النورماندية. والتعليمات باللاتينية تشير إلى نوع المَشاهد والملابس والحركات المستخدمة مع النص ومما انتقيناه هنا من التعليقات التمهيدية نرى نموذجاً مبكراً من المفاهيم المسرحية في العصور الوسطى. والتأكيد على الإشارات الملائمة يوحي بسلف (أو أصل وجذر وسيطي) لنصيحة هملت للمثلين.

تمثيل آدم

(تعليمات تمهيدية)

سيتم وضع الفردوس في مكان بارز نسبياً. ويجب أن تُعلق على أطرافها كافة أقمشة وستائر حريرية. ويكون ارتفاعها بحيث أن الموجودين في الفردوس لاتظهر منهم إلا أكتافهم وما فوقها. وستظهر ورود ذات أريج طيب وخُضرة مع أشجار مختلفة تتدلى الثمار منها؛ وبحيث يظهر المكان مُرضياً وجميلاً. ثم يظهر (المخلص) ملتفاً بالدلمطيق (ثوب القداس الكهنوتي). ويجلس آدم وحواء أمامه. آدم برداء أحمر، وحواء برداء أبيض وخمار حريري أبيض. ينْهض كلاهما أمام الفيغورا (الله). آدم، وهو الأقرب، يحني رأسه. وحواء في مكان منخفض. يجب أن يتدرب آدم جيداً على أن يتكلم في اللحظة المناسبة وبحيث لايتأخر ولا يستبق. وليس هو وحده، بل الجميع يجب أن يتدربوا جيداً على التكلم بهدوء وعلى القيام بالحركات المتلائمة مع مايقولون. ويجب أن لايضيفوا أو يحذفوا أي مقطع، مهما صغر، من البحر الشعري. سيعبر الجميع عن أنفسهم بطريقة مميزة. وسيقولون بنظام تراتبي كل ما يجب أن يُقال.

الممثلون في يورك وشيستر

لايعرف إلا القليل عن الممثلين الهواة المجهولين وغير المدربين الذين شاركوا في المسرحيات الدينية العظيمة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر. فقد كانوا أناساً عاديين من أبناء المدن والتجمعات المهنية. وربما تم اختيار من تتوفر لديهم الإمكانية الطبيعية للمشاركة في العروض. ولاشك أن اعتزازهم ببلدانهم كان يجعلهم يختارون أفضل المواهب المتوفرة. ولقد ساعد الاهتمام والعناية على أن يظهر بين الهواة تراث من الروعة المسرحية حافظ على وجوده حتى مطلع عصر النهضة.

قوانين التمثيل في مسرحيات يورك

وكل فئة من الحرفيين تأتي بموكبها بانتظام ويتقدمها ممثلوها المجيدون بملابس حسنة وبنطق واضح . . وكل ممثل سيشارك في التمثيل يكون حاضراً وجاهزاً في موكبه في الوقت المناسب. . .

. . . وكل سنة في فترة الصوم الكبير سيتم استدعاء أربعة من أفضل الممثلين والأكثر براعة في المدينة أمام حاكم المدينة (المايور) ليقوموا بفحص كافة الممثلين والتمثيليات والمواكب الخاصة بجميع الصناع المنتمين إلى مسرحية (عيد الجسد). وكل من ستتوفر فيهم المؤهلات اللازمة في أشخاصهم وبراعتهم ويشرّفون مدينتهم وحرفتهم سيتم قبولهم. وأما غير الأكفاء في أشخاصهم أو براعتهم، وفي أصواتهم وهيئاتهم، فسيتم فصلهم أو إزاحتهم أو الاستغناء عنهم.

من عرض في شيستر

(المسرحيات ليست) مخترعة

من حيث النوع أو البراعة أو من قبل ممثلين لهم أثمانهم كما يستطيع في أيامنا هذه أن يفعل الممثلون المُجيدون ذوو البداهة الجميلة . . . .

هذه المواكب يمثل فيها رجال الحرف ورجال عاديون وأمام العامة والريفيين كما هي العادة .

فإن جاء رجال أفضل ورؤوس أجمل ماالعمل؟

ولكن من ممثلي العامة والأرياف تأخذون القصة .

وإن حدث أي امتعاض فالباب مفتوح

للسماح بالدخول والسماع والاستسلام للمتعة .

تمثيلنا ليس من أجل الشهرة أو المال .

4- إيطاليا

الكوميديا دى لارتي*

خلال عصر النهضة عاد الممثل إلى الظهور بصفته فناناً فرداً. وأخلى الممثلون المجهولون في مسرحيات الأسرار وممثلو فرق التهريج والشعوذة الجوالون المجال لفرق الممثلين المحترفين والممثلين العظماء، تماماً مثلما تم استبدال المؤلفين المجهولين للمسرحيات الدينية الوسيطة بأسماء كبيرة من نوع أريوستو ولوب دى فيغا ومارلو وشكسبير. وبالطريقة ذاتها تم استيعاب المعالجات اللاشخصية للملاحم المقدسة والرمزية التجريدية في المسرحيات الأخلاقية في عمليات مسرحة العاطفة الذاتية والطموح الفردي في فترة الازدهار الرائعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

كانت الدراما المجهولة والدينية والرمزية الوسيطة عالمية (شاملة) مثلما كانت الكنيسة التي تصدر عنها؛ ولكن دراما القرن السادس عشر، وعلى الرغم من الاهتمام الشامل بالدراما الكلاسيكية المكتشفة من جديد، سرعان ما أصبحت محلية ووطنية. ويمكننا التوجه إلى إيطاليا بصفتها المصدر الأساس لهذه الأفكار والاهتمامات والتطورات التي نسميها عصر النهضة.

فبتكاتف نادر لمجموعة من الظروف صارت إيطاليا أول بلد أوربي

يمتزج فيها الاهتمام المتيقظ بالعالم القديم مع روح دنيوية جديدة. بدأ الإنسان بأعماله ورغباته ومسراته يحتل المكان الذي كان مخصصاً للدين والكنيسة. وفي هذا المناخ ظهرت الإبداعات الفنية لدافنتشي وميكيل أنجلو وبيترارك وبوكاشيو. ومن خلال روح إنسانية أكاديمية جديدة، أيضاً، ظهرت تلك المسرحيات النيو كلاسيكية (الكلاسيكية الجديدة) التي كانت مصدر الاهتمام بالدراما والمسرح خارج إطار الكتاب المقدس والدين. وهذه المسرحيات، التراجيديات المبكرة منها التي كُتبت باللاتينية - مسرحية فيلوجينيا لأوغولينو بيساني ومسرحية بروغني لغريغوريو كورادو - أو التي لجيوفاني جيورجيو تريسينو و أوريست ليجوفاني روشيللي كانت في الغالب تقليداً لسينيكا. أما الكوميديات الأكثر نجاحاً فكانت بشكل عام تقليداً لتيرينس وبلاوتوس مثل كالاندريا للكاردينال بيبينا المعتمدة على مسرحية بلاوتوس ميناينايشمي. واتسمت المسرحيات الإيطالية الأصيلة لأريوستو وميكيافيللي وأريتينو، والتي هي وصفيات هجائية للمجتمع المعاصر، بالمجون والعنف والسطحية مما لم يساعد على ظهور دراما وطنية ذات أهمية. ويبدو أن إيطاليا، الممزقة بالانقسامات الداخلية والمكائد الخارجية، لم تكن، بعد، مهيأة لتطور من هذا النوع. ولعل العبقرية الإيطالية لم تتجل في مجال الدراما أبداً. غير أن هذه المحاولات المبكرة من قبل الإيطاليين هي التي قدمت الأرضية التي أقام عليها العديد من كبار مسرحيي عصر النهضة إبداعاتهم الفنية.

إن أكثر مظاهر مسرح عصر النهضة الإيطالي روعة هو الجمهور الذي

كانت تقدم له هذه المسرحيات. فقد كان كبار الأمراء في المدن الإيطالية، من أمثال لورنزو العظيم، وأثرياء الكاردينالات والبابوات يقدمون الرعاية لفناني المسرح. وعلى مسارح بلاطاتهم الخاصة كانت تُقدم مسرحيات عصر النهضة المبكرة والاستعراضات الرعوية والأوبرالية العظيمة وأمام جمهور مثقف ومترف. ومن أجل تقديم المتعة لهذا الجمهور تم تقديم المشاهد المرسومة والمناظر والمنصة القوسية والأزياء المصممة والبدع الآلية (والديكورية). وعلى الرغم من أن مصممي المشاهد المسرحية كانوا قد وجدوا الأساس لابتكاراتهم لدى الأسلاف الكلاسيكيين، في «فن العمارة» De Architecture لفيرتوفيوس، مثلاً، إلا أن المسارح الفخمة والمشاهد المترفة في عصر النهضة تعكس فخامة هذه المرحلة من التاريخ الإيطالي. ولا يسمع المرء إلا القليل عن الممثلين في هذه المسارح لأنها كانت منصة محكومة بآلية عرض مبتكرة وتصميمات مبتكرة. وكان الممثلون إما هواة حسني التدريب أو أدباء محترفين، بالإضافة إلى المعهود من المهرجين والبهلوانيين المتوقّعين في بلاطات كبار النبلاء.

ومن أجل العثور على الممثل الحقيقي يجب أن نبحث عن الهيئة الإيطالية الفريدة «الكوميديا ديل آرتي». وعلى الرغم من أن وينفريد سميث تفترض في دراستها التي تحمل هذا العنوان أن الكوميديا في صيغتها النهائية قد استفادت كثيراً من مسارح البلاط التي سبق أن تحدثنا عنها؛ إلا أنه في مسارح القرن السادس عشر الشعبية، وعلى نواصي الشوارع، وفي الساحات العامة وفي المهرجانات الكبيرة ومشعوذيها ومهرجيها وبهلواناتها يمكن العثور على الممثلين المحترفين. كان هؤلاء الممثلون (دون منصات

مسرحية، ودون ديكورات مساعدة، أو تقنية على الخشبة) يعرضون مسرحيات مرتجلة ببراعة وإتقان جعلا فرقهم نموذجاً يُحتذى من مسرح الممثل ولسنوات عديدة قادمة.

وعبارة «Commedia dell arte all improvisio»، الكوميديا الاحترافية المرتجلة، أفضل مايوضح فن هؤلاء الممثلين. إنهم مجموعة الممثلين المدربين الأصلاء يجسد كل منهم شخصية مألوفة وشائعة يتفقون معاً على تقديم برنامج من أشكال مسرحية تقليدية يُتَّفق على الخطوط العريضة لنصوصها. وكانت جماعة روزانتي (أنجيلو بيولكو - 1542 1502) إحدى أقدم هذه الجماعات. وكان هو يُعتبر «بلاوتوس وروشيوس عصره» (أي أنه يجمع مواهب الفنانين المذكورين في شخصه). كانوا يمثلون انطلاقاً من سيناريو أو حبكة أولية (Plot)، غالباً ماكان يقدمها مدير الفرقة. وكان الممثل الفرد هو الذي يقدم حواره الخاص به حول موضوع المسرحية. وتبدو لنا هذه السيناريوهات التي وصلتنا عند دراستها باهتة ولاحياة فيها. ولكن من الواضح أن الحبكة، أو النص، أقل العناصر أهمية في هذه العروض.

ولاشك أن الشخصيات واللاتسي[1] (القفشات الكوميدية المدسوسة) والتعليقات الذكية والبراعة هي التي كانت تعطي هذه العروض حيويتها ونكهتها. ويبدو أنه كان لكل من نمط الكوميديا وشخصياتها جذور لاتصل إلى الشخصيات الكوميدية الشعبية في العصور الوسطى فقط؛ بل وتصل إلى فن الإيمائي الروماني، الأتيلاناي Atellanae، وحتى

إلى الإيمائيين اليونان والدوريين(٢). وقد حاول ألارديس نيكول تقصي أصول المسرح الشعبي واستمراريته في كتابه «أقنعة وإيمائيون ومعجزات»(٣). ولكن حتى دون إثبات مصادر قديمة أو تراثية للكوميديا دى لارتي فإن من الواضح أن هؤلاء الفنانين قد أقاموا فنهم على عناصر شعبية وتقليدية جداً.

والنماذج الشائعة التي كانت تحفل بها كل مسرحية مقدمة في عروض الكوميديا المرتجلة لها مواصفات مبينة ومحددة بوضوح. الغريب هو أن كل ممثل قد اختص بدور أو شخصية تميزه. ثم قضى حياته المهنية كلها مع هذا الدور. وقد يعطي ممثل عظيم اسمه للشخصية كما فعلت إيزابيلا أندريني (1562-1604). وليس بالإمكان هنا تقديم قائمة بالأنماط السائدة في هذه الكوميديا. فأفضل عرض منظم وتفصيلي هو المتوفر في كتاب ألارديس نيكول. ولكننا نذكّر ببعض أبرز الشخصيات على الشكل التالي: كل مسرحية تتضمن في العادة عاشقين شابين (إناموراتو - وإناموراتا) وهما دوران محددان. لكن لابد من توفر الذكاء وحسن السلوك والحديث. وقد ارتبطت بعض أهم أسماء الكوميديا بهذه الأدوار. فقد اكتسب الكاتب والمدير المسرحي جيوفان باتيستا أندريني (1579-1652) شهرة واسعة من أدائه لشخصية الإناموراتو (ليليو). وفلامينيو سكالا، الذي حُفظت مجموعة سيناريوهاته، كان يمثل دور العاشق الشاب فلافيو. ومن النساء كانت هناك، بالطبع، إيزابيلا أندريني العظيمة، أم جيوفان. وهي الشاعرة والممثلة الجميلة والموهوبة التي ابتكرت شخصية الإناموراتا التي

سُميت باسمها. وكانت أورسولا سيشيني، زوجة الممثل بييترو ماريا سيشيني تمثل دور فلامينيا.

ولقد كانت الشخصيات المنمطة بدقة جوهر هذه الكوميديا. فكان هناك (كابيتانو)، المحارب الكوميدي المتبجح، والذي أداه ممثلون مشهورون مثل فرانسيسكو أندرييني (1550-1624)، زوج إيزابيلا. و «دوتر» العجوز الأحمق، القاضي أو الطبيب، وكان يمتع الجمهور بأسلوبه التعليمي ولغته اللاتينية المفخمة ومعلوماته الملتقطة دون فهم كاف. وكان العجوز «بانتالون»، وهو إما وضيع وشره وداعر أو سخيف مخرف، شخصية مفضلة ومحبوبة. وكان أنطونيو ريكوبوني، والد لويجي الأكثر شهرة، يمثل شخصية بانتالون.

وبين شخصيات هذه الكوميديا كان (التساني Zanni) ـ الخدم الكوميديون الطائشون المقتنعون الذين كانت حركاتهم البهلوانية وألاعيبهم جزءاً أساسياً من حيوية هذه العروض ـ هم الأكثر شهرة. وكان «أرليكينو»، ببذلته المرقعة ذات الألوان المتنافرة مع القناع النصفي والقلنسوة، أشهر شخصيات التساني. ومن بين مبدعي هذا الدور تريستانو مارتدنيلي (1557-1630)، وهو أيضاً مؤلف «مقطوعات بلاغية»، وإيفاريستو غيراردي، الذي ترك وراءه مجموعة من ستة مجلدات من النصوص «مسرح غيراردي الإيطالي» (وسنورد مقتطفات من مقدمته). وإلى أرليكينو يمكن أن نضيف بريغيلا وبولشينيلا، رفيقيه الصاخبين، ومتشرداً آخر هو «سكابينو». وفي آخر قائمة التراث هذه تظهر شخصية

سكاراموش، من إبداع الممثل تيبيريو فيوريلي (1608-1694)، الذي تقاسم «بوربون الصغير» مع موليير والذي يقال عنه بحق إنه أستاذ موليير.

ولم يكن هذا الفن المعقد، والعفوي مع ذلك، ينتمي إلى مسرح الشوارع فقط على الرغم من أن أصوله قد تكون هناك. فلقد شق أولئك الفنانون طرقهم إلى الصالونات الفخمة والكبيرة ليحل فنهم محل فن الكلاسيكيين والأكاديميين المحتضر. وكانت الفرق الشهيرة لهؤلاء الممثلين، مثل فرقة جيلوسي التي كانت إيزابيلا أندرياني تعمل فيها، تلاقي التكريم في كل من إيطاليا وأسبانيا. وكانت فروع من جيلاسي تمثل في إنكلترا وأسبانيا. والفرقة الشهيرة الأخرى هي كونفيدينتي التي ارتبط مصيرها باسمي فلامينو سكالا ونيكولوباربييري فترة طويلة. أما سيشنيس وتريستانو مارتينيلي فقد ارتبطا بالفرقة المعروفة باسم أكشيسي. بينما شكل جيوفاني باتيستا أندرييني وزوجته فيرجينيا (المتوفاة عام 1627) فرقة باسم فيديلي. وتعتبر حياة هذه الفرق ورحلاتها، التي كانت تعرض بناء على أوامر من اللوردات الكبار في أكثر من مكان، أوديسة مثيرة.

وظلت هذه الفرق تلاقي الإعجاب لسنوات طويلة في فرنسا. وقد وجهت كاترين دى ميديتشي الدعوة إلى ألبرتو غاناسا، المتفرع بفرقته عن فرقة جيلوسي، لكي يعرض في فرنسا. وبعد ذلك قام هنري الثالث في فرنسا باستدعاء بعض ممثلي جيلوسي إلى بلاطه. وخلال حكم هنري الرابع ولويس الثالث عشر وزوجته الميديتشية استمر ممثلو الكوميديا في نيل الشعبية الواسعة في فرنسا. وقد كتبت ماري دي إلى تريستانو مارتينيلي،

الأرليكانو الشهير: «. . . لم يسبق لأية فرقة أن كانت مرغوبة في فرنسا بالقدر الذي هي عليه فرقتك. ولقد سمعت أنها فرقة رائعة ومتكاملة». وكان على الممثلين الفرنسيين الأوائل أن يتنافسوا مع الفرق الإيطالية المفضلة لدى الناس. ولكن في عام 1697 أغلق «المسرح الإيطالي» في باريس. وبعد فترة، عام 1716، تأسست في باريس فرقة جديدة باسم «فرقة ريجنت» برئاسة لويجي ريكوبوني. وقد حاول الارتقاء بالكوميديا دى لارتي إلى حيث تصبح دراما أدبية. وحين عجز عن منافسة المسرح الفرنسي الذي أصبح الآن راسخاً عاد إلى الترفيه التقليدي في «الكوميديا».

في منتصف القرن السابع عشر وصلت الكوميديا الإيطالية المرتجلة إلى أوجها. ولكن في المئة عام التالية راح إلهامها ينضب. وعند النصف الثاني من القرن الثامن عشر اختفت «الكوميديا» نهائياً. غير أن تأثير مسرح الممثلين العظيم هذا كان كبيراً وذا ديمومة. وقد جابت فرقة معظم الدول الأوربية وبينها النمسا وأسبانيا وإنكلترا حيث تركت طابع فنها الأصيل. وربما كان الكوميدي الإليزابيثي الشهير، ويليم كيمب، قد شاهدها ثم قلد أسلوبها. وموليير في كتاباته وفي تمثيله تعلم الكثير من فناني «الكوميديا». وألهم تكنيكُهم العفوي المرتجل كتاباً وممثلين كثيرين. وإن بييرو وشارلي شابلن ومارسيل مارسو وفرقة إيماء سان فرانسيسكو ـ كلهم استمرار للروح الحيوية المندفعة التي كانت في «الكوميديا».

وفي «الكوميديا» احتلت النساء للمرة الأولى في تاريخ المسرح مكانة

مرموقة. ونجمة فرقة جيلوسي، إيزابيلا أندريني، التي احتفى بها الشعراء في الكثير من القصائد، لاقت التكريم في إيطاليا ثم في فرنسا بصفتها ممثلة ومؤلفة مسرحية وشاعرة. وتحتل إيزابلا، التي لم تُلوث بالوقاحة واللاأخلاقية اللتين اتصف بهما الإيمائيون الرومان، مكانتها كأول ممثلة محترفة عظيمة. ولكن «الكوميديا» تفاخر بممثلات أخريات رائعات - أورسولا شيتشيني، المعروفة باسم فلامينيا، وكنة إيزابيلا، فيرجينيا أندريني، المعروفة باسم فلوريندا. والعداء الذي استحكم بين هاتين الممثلتين الموهوبتين، كما ذكر وينيفريد سميث في كتابه «الممثلون الإيطاليون في عصر النهضة» يشكل الجانب الفضائحي في حياة ممثلي «الكوميديا» ونمط معيشتهم.

ولأنهم خرجوا من بين الأوساط المجهولة وغير الآمنة فإنهم كانوا أول الفنانين المسرحيين الذين سجلوا مناهج عملهم ومُثُلهم المسرحية العليا. وعلى الرغم من أن فنهم الفريد من نوعه قد اختفى اختفاء تاماً كشكل مسرحي؛ إلا أنهم تركوا لنا الأدلة على طريقة تفكيرهم في رسم الشخصيات وفهمهم للفن الكوميدي. وإنه لمن المفيد أن يكون مبدعو أول مسرح ممثلين عظيم، المسرح الذي قام كلية على فن الممثل المحترف، هم أول من يترك لنا تحليلات شخصية مكتوبة لفنهم.

* أذكّر هنا بالكتاب المخصص لهذا الموضوع «الكوميديا الإيطالية» لبيير لوي دوشارتر، والذي قمت بترجمته بالتعاون مع الزميل الشاعر علي كنعان ونُشر بين مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق (1991).

(١) اللاتسو: Iazzo تعني النكتة في الإيطالية. وجمعها لاتسي Iazzi. والمقصود بها الحوار الكوميدي المرتجل. وكان يرد أحياناً في العرض ويكون أحياناً فاصلاً بين عرضين أو مشهدين.

(٢) الدوريون شعب غزا بلاد الإغريق في القرن (12ق. م) واستقر في دوريس ولاكونا. (المورد).

(٣) أو مسرحيات معجزات القديسين «ميراكل».

ليوني دي سومي
(1592-1527)

ينتمي ليوني دي سومي إلى عائلة يهودية كانت تعيش في مانتوا. وكان ممثلاً - مديراً في النصف الثاني من القرن السادس عشر. وقد أدار فرقة قدمت نبلاء مانتوا معظم حفلات الترفيه والتسلية التي احتاجتها. وصار الكاتب الرسمي والمدير المسرحي لأكاديمية إنفاغيتي. وهو الذي اقترح تأسيس مسرح شعبي دائم. إنه نموذج الفنان الممثل العملي الذي كان يُخرج عروضاً لدراما البلاط الأكاديمية.

كتب دي سومي ما بين 1556 و 1565سلسلة من «حواريات حول الشؤون المسرحية». وقد وصف في هذه الدراسة المبكرة آلية العمل على الخشبة وأزياء العروض الملكية الكبيرة. والحوارية الثالثة التي نقدمها هنا مكرسة لأصول التمثيل. كما تتضمن تعليقات حول «حقيقة المنصة» والخطاب والإشارات والحركات الملائمة.

ويعلن دي سومي بتواضع في مقدمته للحواريات: «أعتقد أن هذه الحواريات الأربع - التي ألفت اعتماداً على قناعاتي الشخصية أكثر مما هي طلباً للشهرة - يمكن أن تكون ذات نفع للآخرين ولنفسي كمجموعة من القواعد، أو على الأقل كتسجيل لما يجب أن يتم فعله عند كتابة قصيدة درامية أو عند إخراجها. وإلا فلا شك أنها ستكون عديمة الفائدة وقليلة الإمتاع. ومخلصاً أرجو من كل من يقرأ هذه الحواريات طلباً للفائدة أن يقبل كل مايلائم غرضه (فليس من المعقول أن تكون كلها عديمة الفائدة) وأن يعذرني على ما تبقى نظراً لصعوبة الموضوع. وأحذر أي شخص

لا يبحث عن المعلومات بأنه لن يجد الفائدة ولا المتعة في هذه الكتابات نظراً لأن هدفي الأساس في هذه المهمة الصعبة هو، فقط، أن أسجل، لنفسي أكثر مما هو للآخرين، وفي نظام متسق القواعد الهامة والتوصيات الضرورية التي كنت أنا نفسي أستفيد منها عند إطاعة أوامر السلطات». في هذه المقدمة يبرر دي سومي تناوله الجاد للعرض المسرحي بإثارة التشابه بين العالم والمسرح وبالإشارة، بالطريقة النهضوية المألوفة، إلى القيمة الأخلاقية للجهود المسرحية.

وقد أبدى الباحث المتميز، الذي جعل من الممكن الاطلاع على هذه الحواريات، أسفه للإهمال العام الذي لقيتها وأكد بأنها «تشكل تعليقاً لا يقدر بثمن على الممارسة المسرحية فوق المنصة والأساليب المسرحية أيام تأليفها ربما قرابة عام 1565 أي قبيل ولادة شكسبير».

حوارية حول التمثيل

في الحوارية الثالثة معالجة لقواعد التمثيل ومنهج التلبيس والأزياء وكل ما يتعلق بالمسرح مع العديد من الملاحظات القيمة:

المتحاورون: سانتينو وناسيميانو وفيريديكو

سانتينو: سنكون محظوظين لو أن هذا الزميل يعطينا مادة جيدة عن تقديم المسرحيات مثلما فعل في أحاديثه الأخرى. أحب طريقته في تقديم الحجج الدائمة لدعم آرائه.. ولنبدأ بالسؤال عن كيفية تجهيز مسرحية على فرض أن الأمير قد طلب منك البدء بالتحضير فوراً.

فيريديكو: تفترض أنه قد اختار النص وانتهى الأمر. أليس كذلك؟

سانتينو: لا. أفترض أن إيجاد النص مسؤوليتك أنت.

فيريديكو: قبل كل شيء سأحاول أن أحصل على مسرحية تقنعني،

مسرحية تمتلك كل المواصفات التي قلت إنها تخص هذا الفن. كأن تكون، قبل أي شيء آخر، مكتوبة بأسلوب نثري جيد. ولم تصبح عملاً مضجراً من خلال حشوها بالمناجيات الفردية (سوليلوكوي) الكثيرة أو الأحداث الطويلة المطوطة أو الحواريات التي لامعنى لها. . فأنا أتفق مع القائلين إن المسرحية تكون كاملة عندما تصل إلى الحد الذي يؤدي فيه حذف أي جزء صغير منها الى جعلها ناقصة. سأحاول الحصول على مسرحية جديدة إن أمكن؛ أو مسرحية غير معروفة على نطاق واسع. وأتجنب قدر المستطاع المسرحية التي تكون قد طُبعت مهما بلغ إتقانها. أولاً لأن لكل جديد لذة، ولأنه من المؤكد، من جهة ثانية، أن الأعمال الكوميدية التي سبق للجمهور أن عرفها لاتعود مثيرة للاهتمام كثيراً. ولهذا أسباب عديدة من أهمها، على ما أعتقد، أنه في الوقت الذي يكون فيه على الممثل أن يبذل قصارى جهده لخداع المتفرج ويجعله يحس أن ما يراه على المسرح حقيقة؛ فإن المتفرج الذي يعرف الحوار مسبقاً ويعرف الفعل في المسرحية ستكون الخدعة بالنسبة له مكشوفة تماماً ولامعنى لها. وتفقد الحبكة قدرتها على الإيهام بالحقيقة؛ الأمر الذي يجب أن يظل ملازماً لها. كما أن المتفرج الذي يحس أن هناك من يحاول استغفاله لايكتفي بأن يدين العرض فقط بل إنه يدين نفسه لأنه ارتكب حماقة المشاركة في ما يسمونه صيد الوز البري(١). وهذا ما لايحدث عند تقديم المسرحيات الجديدة. فعلى الرغم من القدر الذي يدرك فيه المتفرج منذ البداية أنه ذاهب لكي يستمع إلى أشياء خيالية إلا أنه يظل متنبهاً لجدّة الأحداث بحيث يبدو عليه أنه، شيئاً فشيئاً، قد سمح لنفسه، وباختياره، بأن ينخدع إلى أن يصل إلى حيث يتصور- هذا إذا كان الممثلون بارعين كما يُفترض أن يكونوا - أنه ينظر بالفعل إلى سلسلة من الأحداث الحقيقة.

سانتينو: لاشك أن كل ماتقوله صحيح. فأنا، نفسي، حضرت عروضاً جيدة لمسرحيات مطبوعة وجميلة جداً. ومع ذلك وجدت نفسي، مثلما وجد الآخرون أنفسهم، غير مرتاحين أو مستمتعين، ومن جهة أخرى فإنني استمتعت استمتاعاً شديداً عند مشاهدة مسرحيات أخرى، على الرغم من أنها لم تكن جميلة جداً، إلا أنها كانت جديدة بالنسبة لي.

ماسيميانو: لقد حدثتنا الآن عن اختيار المسرحية. فهل لك أن تحكي لنا ببضع كلمات عن منهج الإخراج؟

فيريديكو: في البدء أتأكد من أن كل شيء قد تم نسخه. ثم أختار الممثلين الذين يبدون لي الأفضل لأداء الأدوار الموجودة (مجمعاً قدر ما أستطيع من المواصفات الخاصة التي سأتعامل معها في مابعد). ثم أجمع الجميع في غرفة واحدة وأعطي كلاً منهم الدور الذي يلائمه أكثر من غيره. ثم أجعلهم، بعد ذلك، يقرؤون المسرحية كاملة وبحيث أنه حتى الأطفال المشاركون فيها يصبحون على معرفة بحبكة المسرحية؛ أو على الأقل الجزء المختص بهم. وأثناء ذلك أؤكد في أذهانهم طبيعة الشخصيات التي سيكون عليهم أن يمثلوها. وبعد ذلك أصرفهم وأعطيهم الوقت لحفظ أدوارهم.

ماسيميانو: هذا يشكل بداية واضحة. ولكننا نصل الآن إلى مسألة اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار - وهي المسألة الأكثر أهمية بالفعل.

فيريديكو: قد يدهشكم أن تسمعوني أقول - وفي الحقيقة أنا وبجرأة أعتبر هذه المسألة هي المسألة الأساس - إن الحصول على ممثل جيد أكثر أهمية بكثير من الحصول على مسرحية جيدة. وللبرهان على ذلك يكفيني

أن أذكّركم بالمرات التي شاهدنا فيها مسرحية رديئة تنجح وتقدم للمتفرجين الكثير من المتعة لمجرد أنها مُثلت جيداً. وكم من المرات فشلت فيها مسرحية جميلة على الخشبة بسبب العرض الرديء. فإذا افترضت الآن أن لدي عدداً من الممثلين البارعين في التمثيل والمستعدين لتنفيذ تعليماتي فإن أول ما أحاول أن أفعله هو أن أختار منهم أولئك الذين ينطقون بشكل سليم - فهذا يأتي في الاعتبار الأول - ثم أدرس ملاءمتهم الجسدية للأدوار. فالعاشق يجب أن يكون وسيماً، والجندي ذا بنية قوية، والطفيلي بديناً، والخادم رشيقاً وهكذا. كما أولي أصواتهم أهمية كبيرة. فلهذا الأمر بالنسبة لي أهمية كبيرة. يجب أن لاأعطي دور رجل عجوز، مالم أُجبر على ذلك، لممثل ذي صوت طفولي؛ أو دور امرأة (ودور البنت بشكل خاص) لممثل ذي صوت عميق. افرض أن علي أن أختار شخصاً مالدور الشبح في تراجيديا. إنني سأحاول، بغية تحقيق التأثير المطلوب، تأمين ممثل يتمتع بالطبيعة بصوت حاد عالي الطبقة أو على الأقل تأمين ممثل يستطيع أن يؤدي الطبقة العالية بالتظاهر. ولن أعلق أهمية كبيرة على القسمات الحقيقية في الوجوه طالما أن هناك الكثير مما يمكن تأمينه بالماكياج عن طريق تغيير لون لحية أو وضع ندبة أو جعل الخدود شاحبة أو صفراء أو الحصول على مظهر النشاط والحيوية أو الحُمرة أو الضعف أو السواد حسب ما تتطلبه الحالة. ولن أستخدم الأقنعة أو اللحى المستعارة لأنها تؤثر سلبياً على الصوت. وإذا أُجبرت على إعطاء دور رجل عجوز إلى ممثل غير ملتح فإنني ببساطة أدهن ذقنه لكي يظهر حليقاً مع خصلة من الشعر نازلة من تحت القبعة. ويكون عليّ أن ألمسه بفرشاة الماكياج على خديه وجبينه. وبذلك أجعله يبدو كبيراً في السن وعاجزاً وكثير التجاعيد. وبما أنه لم يعد

لدي ما أضيفه حول مسألة اختيار المسرحية والممثلين فإنني أترك لكم الفرصة لكي تسألوني عن أي شيء يخطر لكم.

سانتينو: أحب في البداية أن أتساءل عن التعاليم والأساليب التي سيكون على هؤلاء الممثلين أن يتّبعوها.

فيريديكو: إنك تكلفني بمهمة صعبة جداً. لكي أعطيك فكرة عامة عن الطريقة التي أتعامل بها مع هذا الموضوع. أقول إنني في الدرجة الأولى أطلب منهم جميعاً أن يتكلموا بقوة وثبات ودون أن يرفعوا أصواتهم إلى درجة الصراخ. أوجّههم إلى حيث يتكلمون بطريقة تجعل كلماتهم مسموعة بوضوح بالنسبة للمشاهدين كافة. وهذا يساعدهم على عدم مواجهة الضجيج الذي يُثار في المقاعد الخلفية عادة لأن هناك من لايسمعون جيداً مما يشوش على العرض كله. العلاج الوحيد هو توفر ممثل يتمتع بصوت جيد. وهو الأمر الذي يأتي، كما قلت، في الدرجة الثانية بعد النطق السليم.

ماسيميانو: هذا صحيح جداً.

فيريديكو: إنني أعتبر الخطأ الفادح الذي أحرّمه هو أي توجه نحو السرعة في النطق. على العكس من ذلك أصر على الممثلين أن يتحدثوا بأكثر ما يستطيعون من البطء. ومن أجل ذلك أجعلهم يلفظون كلماتهم بتروٍّ دون أن يجعلوا أصواتهم تخفت في المقطع الأخير من الكلمة. فبسبب خطأ كهذا يضيّع الجمهور عادة نهايات الجمل.

سانتينو: أظن أنه إذا كان على الممثلين أن يقلدوا الحديث العادي والطبيعي فإن هذا النطق المتعمد سيكون غير طبيعي.

فيريديكو: لا. أبداً. وعلى الرغم من أن الكلام البطيء ليس أمراً

سيئاً في حد ذاته بل هو امتياز خاص بالناس المحترمين ـ الذين يجب أن نسعى إلى تقليدهم ـ فإن على الممثل أن يمنح الفرصة للمستمعين لتقدير كلمات الشاعر وتذوق جمله التي هي بالتأكيد ليست عادية وشائعة الاستعمال. وأتمنى عليكم أن تنتبهوا إلى أنه، على الرغم من أن الممثل يظن أحياناً أنه يتحدث ببطء، إلا أن المشاهد لايحسّ بذلك، وخاصة إذا لم تكن الكلمات منفصلة بعضها عن البعض الآخر وكانت ذات استمرارية لاتجعلها تثير الاضطراب. أما بخصوص القواعد والأساليب الأخرى فلا أظن أن لدي أي شيء محدد لقوله. ولكن دعونا نقر، بشكل عام، أنه عند توفر العارض ذي النطق السليم والصوت الجيد والحضور الملائم، وسواء كان ذلك طبيعياً لديه أم متحققاً بالإتقان الفني، فإن عليه أن يغيّر في ملامحه وإشاراته حسب تغير الحالات وأن لايقلّد الشخصية التي يقدمها فقط؛ بل الطور الذي وصلت إليه الشخصية في تلك اللحظة.

ماسيكيانو: هل من الممكن توضيح هذه النقطة قليلاً؟

فيريديكو: فلنأخذ مثالاً. لن يكون كافياً لمن يمثل دور بخيل، على سبيل المثال، أن يظل واضعاً يده على محفظته وكأنه يعيش في رعب دائم من أن يُسرق مفتاح مكتبه. عليه أن يتعلم، حسب مايقتضي الحال، التعبير عن السعار الذي سيصيبه، مثلاً، حين يعرف أن ابنه قد اختلس بعض نقوده. وإذا كان الدور دور خادم فإن على الممثل أن يتعلم كيف يندفع إلى الرقص في حالة الفرح المفاجيء، وكيف يمزّق منديله بأسنانه في لحظة الحزن، وكيف يشد قبعته إلى مؤخرة رأسه في لحظة القنوط . . إلى آخر ماهنالك من مؤثرات ملائمة تعطي العرض حيويته. وإذا كان يمثل دور أحمق، فإلى جانب الكلام بعيداً عن صلب الموضوع حسب ما يكون

المؤلف قد كتب في الحوار، يحب أن يتعلم كيف يظهر بمظهر المغفل وأن يطارد الذباب ليمسكه ويبحث عن البراغيث وما شابه ذلك من حركات. وإذا كان يمثل دور وصيفة يجب عليه أن يتعلم كيف يخرج (من المشهد) وهو يلوّح بتنورته بطريقة مبتذلة أو كيف يعض إبهامه - إلى آخر ما هنالك من أفعال وتصرفات لم يستطع المؤلف أن يذكرها بوضوح في نصه.

ماسيانو: أتذكر أنني سمعت عن بعض الممثلين أنهم كانوا يستطيعون أن يجعلوا خدودهم تشحب عند سماع خبر سيء وكأنهم قد تعرضوا، بالفعل، لسوء الطالع.

فيريديكو: هذا ما أشار إليه أفلاطون الخالد في حواريته عن الضراوة الشعرية. إذ يقول على لسان إيون: «كلما تلوت قصيدة ندب تمتلىء عيناني بالدموع، وكلما وصلت إلى مقطع مرعب يقف شعر رأسي» وهكذا. ولكن الحقيقة هي أن هذه الأمور لايمكن إظهارها بشكل جيد على خشبة المسرح. ومن المؤكد أنه لايمكن تعلمها إذا لم تأت بالطبيعة. وعلى الرغم من ورود إشارات عديدة عند القدماء حول ممثلين بارعين، وعلى الرغم من أن المرء يلاحظ أن فنهم خاص جداً، إلا أننا لانستطيع استنباط قواعد لحرفتهم، لابد لها أن تولد مع المرء. وبين السادة العديدين الذين يستمتعون بالتمثيل هذه الأيام (من أمثال مونتيفالكو المدهش، وفيراتو اللماح - من فيرارا - وأوليفو المثير، وزوبينو البارع - من مانتوا وزوبينو الآخر من غازولو بالإضافة إلى آخرين كثيرين شاهدناهم) إنني أظن، ومازلت أرى، أن تمثيل تلك الفتاة القادمة من روما والتي اسمها فلامينا هو الأكثر براعة. فإلى جانب ماتتمتع به من مواصفات جمالية متعددة تظل فريدة في حرفتها إلى درجة لا أظن معها أن القدماء قد شاهدوا، أو أن المعاصرين يمكن أن

يشاهدوا، ممثلة تتفوق عليها. فحين تكون على المنصة لايحس الجمهور بأن هناك مسرحية ألفها، وأوصلهم إلى نهايتها، مؤلف؛ بل هناك سلسلة من الأحداث تتكون أمامهم. وهي ـ الممثلة ـ تغير في ملامحها وإشاراتها ونغمات صوتها وحالاتها وفقاً للطبيعة المتغيرة في مشاهدها بحيث لايملك من يراها إلا أن يُعجب بها ويستمتع ويندهش.

سانتينو: أتذكر أنني قد سمعتها. واعرف أن العديد من المبدعين قد تأثروا بتمثيلها إلى درجة أنها ألهمتهم أن يكتبوا السونيتات والحكم والقصائد إعجاباً بها.

فيريديكو: . . . ولنعد الآن مرة أخرى إلى التمثيل بشكل عام. أستطيع أن أقول إن العارض (الممثل) يجب أن يكون لديه مزاج خاص تجاه عمله وإلا فإنه لايستطيع أن ينجح أبداً. ومن جهة أخرى فإن الذي يحفظ دوره جيداً وتكون لديه البراعة اللازمة سيعثر على الحركات والإشارات الملائمة لدوره مما سيجعله يبدو حقيقياً. ولتحقيق ذلك، وغيره من الأمور، يفضل أن يكون مؤلف العمل هو مخرجه. وذلك لأنه، بشكل عام، يتمتع بالقدرة على التوجيه نحو بعض الأفكار التي لايبدو عليه أنها واضحة في النص. وهي الأفكار التي تطور المسرحية وتجعل الممثل يبدو أكثر حيوية. وأقول «حيوية» لأن على الممثل، بالإضافة إلى أمور عديدة، أن يكون حيوياً ومتألقاً في حواره؛ إلا عندما يكون عليه أن يعبر عن الحزن طبعاً. وحتى في هذه الحالة يجب أن يعبر عنه بطريقة حيوية لكي لايكون مملاً للجمهور. وفي الختام يمكن القول إنه مثلما أن على الشاعر (المؤلف) أن يشد انتباه الجمهور بتقديم مايبدو أنه طبيعي وبحوار حيوي مخطط له جيداً؛ كذلك فإن على الممثل أن يجعل حركاته المختلفة متلائمة مع الحالات التي يمثلها وأن يكون في حالة استنفار دائم وأن يبتعد عن البلادة المملة. لأن هذه، وحدها، ترهق الجمهور في المسرح. وهي تأتي من الأداء البارد الذي

تنقصه النار اللازمة والقوة الملائمة. ولعلاج هذا العيب على الممثلين (وخاصة منهم الذين لايمتلكون الخبرة الكافية) أن يُدخلوا هذه الحيوية التي تحدثت عنها حتى خلال تدريباتهم. وإلا فإنهم حين يظهرون أمام الجمهور سيقدمون مالديهم. ولكنهم سيقدمونه بشكل سيء.

سانتينو: لاشك أن الممثل يلعب دوراً في المسرحية أكبر مما كنت أتصور. وأظن أن قلة هم الذين يدركون هذه الحقيقة.

فيريديكو: لقد حدثتكم حتى الآن عن الحركات والكلمات وأشرت إلى أن الكوميديا تتألف منها. ولكن أجسادنا مؤلفة من لحم وروح. والشاعر-المؤلف يتواصل مع واحد من هذين الجزئين. بينما يتواصل الممثل مع الجزء الآخر. وإن لحركات الممثل، التي صاغها أبو اللغة اللاتينية تحت اسم «فصاحة الجسد»، أهمية بالغة وإلى درجة يمكن معها القول إن قوة الكلمات ليست إلا قوة الحركة. ويمكن التدليل على ذلك من الكوميديات الصامتة المنتشرة في أماكن متعددة من أوربا. وفي هذه الكوميديات تُقدم القصة بلطف ويسر شديدين عن طريق الحركات وحدها. والذين شاهدوا هذا النوع من المسرحيات هم، وحدهم، الذين يستطيعون أن يصدقوا مقدار القوة الكامنة في هذه الحركات. وبالنسبة لهذه الفصاحة البدنية، وعلى الرغم من أهميتها الفائقة، والتي يسميها البعض روح البلاغة، والتي تتألف من روعة الحركة بالرأس والملامح والعيون والأيدي والجسد، لايمكن فرض أية قوانين. ولاأستطيع القول إلا أن الممثل يجب أن يتمتع، بشكل عام، بجسد رشيق ومفاصل طرية الحركة ليست صلبة أو قاسية. ويجب أن يستند بقدميه على الأرض بشكل طبيعي عندما يتحدث وأن يحركهما بسهولة حسب ما تقتضيه الحالة ويحرك رأسه دون افتعال-ليس وكأن رأسه مثبت على عنقه ببرشامات. وحين لاتكون هناك حاجة لأن يستخدم كفيه وذراعيه يجب أن تتدلى يداه على جانبي جسده با رتياح

وبشكل طبيعي. يجب على الممثل أن يتجنب أسلوب الكثيرين ممن يقومون بإشارات وحركات غير ملائمة ويبدو عليهم كأنهم لايعرفون ماذا يفعلون. ولنأخذ مثلاً: إذا وضعت امرأة، بغنج، يدها على وركها؛ أو إذا وضع شاب يده على سيفه؛ فيجب أن لايبقى أي منهما في هذه الوضعية طويلاً. حين ينتهي الظرف الذي استدعى هذه الحركة فلابد أن يحدث تغير. ولابد أن يتم اختيار حركة أخرى ملائمة للكلام الذي سيتبع ذلك. وحين لايتم العثور على الحركة الملائمة أو حين لاتكون هناك ضرورة لحركة ما فإن على الممثل، كما أشرت آنفاً، أن يترك يديه مسترخيتين إلى جانب جسمه في وضع طبيعي ودون أن يرفعهما أو يمدهما وكأنهما مربوطتان إلى الجسم بعصي. يجب أن يختار مع أفعاله الحركات الملائمة للشخصية التي يمثلها. وكذلك الأمر بالنسبة لصوته؛ مرة صفيقاً ومرة هادئاً؛ مرة مهاباً ومرة متقداً بالحماس مع التأكيد الملائم على النقاط الأساس. عليه، في كل شيء، أن يلاحظ ويقلد السلوك الطبيعي للأشخاص الذين يمثلهم. وفوق كل شيء عليه أن يتجنب، كما يتجنب الجريمة الشنيعة، ما سأسميه، لعدم وجود كلمة أفضل، الطريقة المتحذلقة في الأداء، التي يلجأ إليها التلاميذ وهم يسمّعون دروسهم أمام أستاذهم. إنها طريقة في التمثيل يجب تجنبها لأنها تجعل الكلمات تبدو مثل مقطع مُستظهَر غيباً دون فهم. ويجب بذل الجهد، قبل كل شيء، لجعل ما يقال مؤثراً ومع التغيرات الملائمة في الطبقات الصوتية والحركات المناسبة. يجب أن يبدو الحوار كله مثل حديث طبيعي؛ وكأنه مرتجل في لحظته. ولست بقادر على تقديم قواعد وقوانين أكثر من ذلك. وبما أنني أعتبر الموضوع مفهوماً بشكل عام فلا داعي للإطالة فيه. وننتقل الآن إلى الأزياء والملابس...

(١) ـ مشروع أحمق.

بيترو ماريا كيتشيني

(ولد عام 1563)

حقق بيترو ماريا كوتشيني شهرة كبيرة في عمله كمهرج (زانّي)، بدور فريتيلينو. ولُد عام 1563 في فيرّارا ومثل هاوياً في مانتوا حين كان في العشرين من عمره. وفي عام 1591 تحول إلى ممثل محترف. وانضم إلى فرقة أكسيشي التي كانت تضم الأخوين الشهيرين دروزيانو وتريستانو مارتينيللي. وسافر معهما إلى فرنسا والنمسا. وبسبب الإعجاب الكبير الذي أثاره حصل على مرتبة نبيل في فيينا عام 1614. وكتب إليه نائب ممثل البابا في بولونيا: «يسعدني أن أسمع أن الناس يحضرون مسرحياتك ولم يعودوا يتسكعون في الشوارع أو يقضون أوقاتهم في أماكن الرذيلة. ولكي تصبح مهمتي في السيطرة عليهم أكثر سهولة فإنني أرغب إليك أن تمكث هنا طوال العام».

وفي ما بعد مثّل بالاشتراك مع زوجته أورسولا، التي كانت تعرف باسم فلامينيا، ومع الثنائي جيوفاني باتيستا أندرياني وزوجته فيرجينيا. وكان هذان الثنائيان، والمرأتان بشكل خاص، على خلاف دائم. وكانت حياة كيتشيني مليئة بالتقلبات؛ بالنعيم والشقاء، وبالنجاح والفشل. وقبيل نهاية حياته كتب عدداً من الكتب كان بينها «ثمرات الكوميديات الحديثة ونصيحة لأولئك الذين يمثلون فيها» والذي نشر في بادوا عام 1628. ويحتوي هذا الكتاب، الذي سنقدم قسماً منه هنا، على تحليل تفصيلي للأدوار المختلفة في «الكوميديا».

نصائح مختلفة

إلى الذين يمتهنون التمثيل المرتجل

يجب أن يقدم العروض المرتجلة أولئك الذين أولوا المواصفات السابقة (المتعلقة باللغة والصوت والحركة) اهتمامهم العميق. وقبل كل شيء يجب أن يحرص الممثل على أن لايتكلم حين يكون هناك ممثل آخر يتكلم. وذلك لتجنب التشويش المزعج جداً لمن يستمع والإرباك لمن يتحدث. قبل الإجابة عليه أن يُهمل الممثل الآخر لكي ينهي جملته. ومن الضروري أيضاً أن نشير إلى أن الجمل الطويلة مؤذية ومزعجة. ولهذا فإن الكلام الجديد يجب أن يقال مع تغيير في طبقة الصوت الأمر الذي يمكن تعلمه بسهولة من خلال الإصغاء.

ومن الضروري أيضاً أن نذكّر الممثل الذي يتحدث وحده على المسرح أن عليه أن يصمت صمتاً تاماً ومفاجئاً حين يفاجئه ممثل آخر ويكون عليه أن يتكلم. ويجب أن ينتبه جيداً إلى هذه النصيحة وأكثر مما يهتم بأي جزء من كلامه الذي لم يجد الفرصة لقوله. إلا أنه من قبيل الحرص المفيد أن لايخرج الممثل قبل أن يصبح جواب الممثل الآخر على شفتيه. وهذا أمر يسير على الممثل الذي يتكلم؛ طالما أنه سيعطي إشارة من نوع خاص حالما ينتهي مما يقوله، وهي إشارة سيفهمها الممثل الآخر بسهولة. ولكن من الأفضل ترتيب خروج الممثلين لكي لايحدث خرق لهذه القاعدة.

في ما يخص دور العاشق

الذين يحبون أن يمثلوا الدور الصعب، دور العاشق الشاب، عليهم أن يُغْنوا عقولهم بعدد من الأحاديث الراقية والمؤثرة حول المواضيع المتعددة التي تتم معالجتها على الخشبة. ولكنني أنبه إلى أن الكلمات التي ستتبع

الجمل المُعَدة سلفاً يجب أن تكون منسجمة مع ما سبقها. وبحيث يبدو المستظهر آتياً في سياق منطقي وليس مسروقاً. ويبدو أن القراءة الدائمة للكتب الراقية مفيدة جداً من أجل تحقيق ذلك. لأن القارىء يتشرب المقاطع الجميلة التي تخدع المستمعين الذين سيظنون أنها من نتاج موهبة الممثل الأصلية.

وبالإضافة إلى القراءة يجب على الممثل أن يهتم بجعل عقله متحكماً بذاكرته (التي توزع كنوز المقاطع المستظهَرَة على المدى الكبير للفرص التي تقدمها الكوميديا بشكل دائم) وبحيث يولّد الاستحسان بدلاً من الضيق، الأمر الذي يفعله من يتعاملون مع خادم غبي أو امرأة حقيرة بالطرق والأفكار التي يجب أن يتعاملوا بها مع الحكماء أو مع ذوي المناصب الرفيعة فقط. وهكذا فإن الممثل الذي يعرف الاختلافات بين البشر والاختلافات بين الموضوعات التي يتعامل معها سيفهم دون شك أنه لايستطع أن يتصرف بالطريقة ذاتها مع البشر كلهم. فمواصفات هؤلاء الناس غير متشابهة. وسيدرك أيضاً أنه مع تتالي الأحداث المختلفة يجب أن يتقدم على المسرح تماماً كما يمشي في الحياة الطبيعية.

وأنا أعرف أن كثيرين من معلمي الإلقاء سيرون مواقف عديدة لم أكن أتحدث فيها بشكل جيد؛ تماماً مثلما أن الذين لا يعرفون كيف يتكلمون لن يميزوا أين أتحدث يشكل جيد وأين أتحدث بشكل رديء. ولذا فإنهم سيتابعون اغتيابهم لي. ومنْ هؤلاء لا أريد إلا أن يعترفوا بأنهم لم يفهموا ما كنت أقول.

الأدوار الهزلية

لقــد تم ابتكار بعض الأدوار الهــزليــة . وهي أدوار ضـعـيـفــة في احتمالاتها بحيث أنني لاأستطيع التعامل مع سخفها إلا بالكتابة عنها بسخف مشابه . وفي النهاية لابد من مناقشتها دون اقتراح بأية إصلاحات . فتلك الإصلاحات تتطلب استخدام العقل . وأولئك الممثلون مقتنعون تماماً، كما نلاحظ ، بأن كلاً منهم قد ورث عقل أرسطو . ولكن مع ذلك دعونا نناقش عيوبهم لعلهم يدركون أن هذه العيوب مكشوفة ومعروفة على الرغم من تجاهلنا لها .

الدكتور غراشيانو

إن دور الدكتور غراشيانو دور ممتع للجمهور حين يؤديه ممثل بارع ؛ وذلك على الرغم من أن التغيرات التي طرأت على هذا الدور لم تترك منه إلا الاسم . قولوا لي من ذا الذي يستطيع منع نفسه من الإحساس بالاحتقار نحو ممثل يقول لك إذا كنت تمثل دور بانتالون* أمامه : «بيانتاليمون، بيتولون، بولترونزون» وربما ما هو أسوأ من ذلك؟ ثم وبعد ألف إهانة وإهانة يطلب منك تزويجه بابنتك .

ويمكن العثور على تنويع آخر من شخصيات الدكتور غراشيانو . وهذا النوع، لاعتقاده أنه سيُصلح استخدام اللغة المُهينة ، يبدأ بالاستشهاد بمقاطع لاتينية طنانة . وتكون النتيجة أن الممثل ، لعدم سماحه لأحد بالكلام ، يشوش فكرة المسرحية ويرهق عقول المتفرجين لأنه لايترك الفرصة لأحد أن يفهم أو يعرف بما يجري على الخشبة . ومن ذا الذي يستطيع أن يجعل تلاميذ هذه المدرسة يدركون بأنهم يمثلون ويتحدثون

---

* واحد من أشهر شخصيات المسرح المرتجل .

بشكل سيء طالما أن هناك أكثر من مئة سكير يؤكدون لهم كل يوم بأنهم أكثر رجال العالم أهمية؟

ولذا فإنني أرى أن تمثيل دور جذاب كهذا يتطلب ممن سيؤديه، أولاً وقبل كل شيء، أن يكوّن فكرة صحيحة عن رجل من هذا النوع. يجب أن يسعى لأن يكون حديثاً ومحتقراً للقديم. وبين الحين والآخر يطلق جملاً سليمة في معانيها ولكنها غير مترابطة. ويجب أن تقال هذه الجمل بلهجة أهالي بولونيا وبإحساس من يعتقد أنها أجمل طريقة للكلام في الدنيا. ثم، وبين وقت وآخر، وبرزانة، يسمح أن تهرب من شفتيه بعض الكلمات التي يعتبرها بارعة والتي هي في حقيقتها أسخف كلمات سمعها إنسان. وهكذا يستطيع أن يقول إنتربريتاري وهو يقصد إمبتراري، وفروري بدلاً من إيروري وسيكولاري - وهو يعتقد أنه يتكلم بالتوسكانية - ليقصد سكولاري إلى آخر ما هنالك مما لايسيء إلى البلد أو إلى الأشخاص.

ويكون على الممثل، أحياناً، أن يتمسك بحقيقة سخيفة تافهة ومعروفة جداً ثم يُظهر أو يتظاهر بأنه مؤمن بأنها أكثر شيء في العالم جدة وغرابة وغموضاً. ثم، ودون أي ظل لابتسامة، يجب أن يتصرف وكأنه واثق من أنه أثار الإعجاب.

هذه الشخصية، التي يقصر قلمي في توصيفها، يجب أن يمثلها من يشعل مشعلاً كبيراً من هذا الفتيل الذي أشعلتُه لمجرد الاستدلال؛ وذلك لأنني واثق من أن هدف كل من يرغب في أن يمثل دور غراشيانو هو أن يمثله على طريقته.

الخادم الأول والثاني

من الملائم والضروري، معاً، في الكوميديا أن يكون الخادم البارع والداهية، والذي يدفع بفعل المسرحية إلى الأمام دون تهريج، مصحوباً بخادم آخر مختلف عنه اختلافاً تاماً. ويكون الثاني جلفاً وجاهلاً. وعليه أيضاً أن يتظاهر بأنه لايعرف ولايفهم وأنه عاجز عن تكرار الأمر الموجه إليه. فهذا يمكن أن يولد سوء تفاهم ظريف وأخطاء سخيفة وحماقات أخرى مصطنعة، حين يؤديها ممثل بارع على الخشبة تتحول إلى دور ظريف لاشائبة فيه.

ولكنني، في أيامنا هذه، أرى ممثلين عديدين يغيّرون في هذا الدور إلى حد أن تلمسهم للشخصية الأساس صار يقتضي منهم أن يكونوا مزودين بذكاء يكفيهم لفهم ما أقوله على الأقل. إنهم يبدلون ملابسهم بملابس غريبة وغير ملائمة. فبدلاً من الخرق والرقع (اللازمة الملائمة للفقير) يرتدون عن عمد بذلات مزينة ومطرزة تشي بأنهم نكدون وفاسقون ولكنها لاتوحي أبداً بأنهم خدم جهلة. والخربطة الموجودة في ملابسهم نموذج للخربطة الموجودة في عقولهم.

هؤلاء الحمقى البلهاء، الذين يمارسون حريتهم في الكوميديا دون ضابط، غالباً مايكون ظهور أحدهم مطلوباً عندما يغرق ممثلان جادان في حوار حميمي حول مشكلة معقدة ليقول: «كفاكم ضجيجياً. إن الدجاجة تبيض». أو «إن الماء في الوعاء لم يعد يستطيع أن يغلي». بعبارات من هذا النوع ينالون الإعجاب والاستحسان على حساب أولئك الذين كانوا يدرسون في نومهم. ومن هنا فإن الدجاجة تستطيع أن تنتظر فلا تبيض، والماء يستطيع أن ينتظر فلا يغلي إلى أن ينتهي الممثلون الجادون من أحاديثهم ومن تسوية المشاكل الخطيرة التي بين أيديهم.

وليس هناك نقص في عدد أصحاب النفوس العنيدة الجامحة الذين، وفيما المسرحية تتكشف عن طواياها، يقفزون. ومع قفزتهم يُسرّعون في إيقاع ماكان يجري حتى ذلك الحين. ومن أجل جعل مئة إنسان ساذج يضحكون يضربون عرض الحائط بأي عدد من المشاهدين الجادين الذين يهمهم أن يستمتعوا بالوصول الى ذروة العمل الفني حيث يتم الوصول الى حل للمشكلة التي كانت، حتى الآن تبدو عصية على الحل.

وأنا واثق من أن هؤلاء الممثلين سيتعلمون من الأشياء غير اللطيفة التي قيلت عنهم في ماسبق. وذلك لأنهم إذا أحجموا عن هذه التصرفات سيظهرون أكثر لباقة ويرتكبون أخطاءً أقل بكثير مما يفعلون.

نيكولو باربييري

كتب نيكولو باربييري (المتوفى في عام ١٦٤٠) عن نفسه بأنه قد غادر مسقط رأسه، فيرسيلي، ليلتحق بمشعوذ. وقد ابتكر شخصية بلترام «الزوج الأعمى العنيد». وتحت اسم بلترام ميلانو انضم إلى فرقة جيلوسي. وذهب برفقة إيزابيلا أندريني وفلامينيو سكالا إلى باريس. وفي عام ١٦٠٠ مثَّل أمام هنري الرابع. وبعد أن انحلت فرقة جيلوسي عاد إلى ايطاليا ليمثل مع فرقة «فيديلي». وعاد عدة مرات إلى فرنسا مع جيوفاني باتيستا أندريني. ثم في عام ١٦٢٥ صار مديراً لفرقة خاصة به.

وكان باربييري يكتب السيناريوهات أيضاً. وقد نشر واحداً منها مع الحوار الكامل لكي لايتمكن أحد من تغييره بارتجال يقل عن سوية جيلوسي وفيديلي. و«ماهو المهرج؟» مقتطف من «لاسبليكا» ـ ١٦٣٤ ـ الذي كتبه باربييري دفاعاً عن الكوميديا وممثليها.

ماهو المهرج؟

يظن الكثيرون أن الممثلين الكوميديين لايدرسون شيئاً سوى التهريج. ولن أناقش هذا الرأي المفترى أو أدافع عنه لثقتي بأن مشكلة هرقل في قطع رؤوس الهيدرا أقل بكثير من مشكلته في مواجهة غدر الحاقدين. لكنني أقول لمن لايستهينون برأيي إنه لمن الغباء تسمية الحارس بالجاسوس إذا ما أراد التأكد مما يجري في منطقة حراسته. وكذلك إطلاق تسميات بشعة على الصائغ لأنه يبرد الذهب والفضة ويكوم نثاراتهما حوله كالغبار.

ولذلك فإن تسمية الممثلين الكوميديين وغيرهم من الممثلين بالمهرجين لمجرد أنهم بين حين وأخر يُضحكون الناس أمر نابع إما من السفسطة الواضحة أو من الغباء المتأصل.

إن هدف الكوميدي هو أن يسلي من خلال تمثيله لكن المتعة لا تأتي من الضحك وحده. فالحدث العجيب قد يمنح من المتعة أكثر من أي فعل باعث على الضحك. والحكاية المتقنة هي مصدر المتعة الحقيقية للعقول المتنورة.

إن الكوميديين يدرسون ويقوّون ذاكرتهم بأنواع عديدة من الأشياء مثل الأقوال المأثورة والعبارات الشهيرة وخطابات الحب وصيغ التأنيب وتأوهات اليأس وتداعيات الهذيان لكي تكون جاهزة للاستخدام في المواقف المناسبة. ودراساتهم متلائمة مع الشخصيات التي يمثلونها. وبما أن معظم الممثلين يمثلون شخصيات جادة أكثر مما يمثلون شخصيات هزلية فإنهم يكرسون أنفسهم لدراسة الأمور الجادة أكثر مما يهتمون بالشؤون الهزلية. ومن هنا فإن معظمهم يقضون المزيد من الوقت لدفع الناس الى البكاء بدلاً من إضحاكهم. فالضحك يمكن التوصل إليه بسهولة من خلال المبالغة في الكلمة أو الإشارة وليس من خلال الكلمة المدروسة والمقدمة

بشكل متقن. إلا أنه من أصعب الأمور دفع الناس إلى البكاء على أمور تُقدم لهم وهم يعرفون أنها ليست حقيقية.

قد يموت إنسان ماقهراً دون أن يذرف عليه أحد دمعة واحدة. ولكن للتسبب في الضحك لايحتاج المرء إلا الى تكشيرة بشعة أو شقلبة أو حركة من حركات القرود أو تقليد كلب أو هر أو ماشابه ذلك. وهناك فارق كبير بين الضحك والاستمتاع. فقد يضحك المرء وهو غاضب أو يضحك ساخراً. وقد يستمتع دون أن يحرك شفتيه مفضلاً رفع حاجبيه على الابتسامة.

الكوميديا مسألة مرتبطة بالمتعة وليس بالتهريج. إنها مسألة مدروسة وليست قائمة على المبالغة. وهي مرحة وليست صفيقة. والذين يطلقون اسم الكوميديا على كافة أنواع الخلاعة إنما يستخدمون تعريفاً مستقى من مخيلتهم. إن الدعابات تلطف عملاً ما ولكنها ليست العمل كله. فهناك أحداث جدية لاتخدعهم الدعابة. وقد يحدث أن يفسد حشر هذه الدعابات الحكاية كلها. ولكن فتنة الدراسة تكمن في روعة الحدث الموضّح جيداً والذي، على الرغم من أنه ليس مليئاً بالنكات السخيفة، له وحدة فعل وتتابع منطقي في المشاهد كما يتبين في المسرحية. وهذا ما يقدم متعة تظل غذاء للعقول النبيلة. ولهذا أعتبر الذين يرون الكوميديا تهريجاً مخطئين.

إن الذهب والرصاص معدنان. وعلى الرغم من تساويهما في الوزن إلا أنهما لايتساويان في القيمة. والأيّل والذئب حيوانان بريّان. ولكن حسب قانون الصيد إن من يقتل ذئباً قد ينال مكافأة. بينما يعاقب من يقتل أيلاً. إن الفعل ذاته تتغير قيمته بحسب طريقة تنفيذه. وهدف الفعل هو

الذي يحدد عاقبته. والضحك في الكوميديا مثل الضحك من التهريج. ولكن أحدهما ينبع من التعابير المريحة أو التلاعب بالألفاظ بينما ينبع الآخر من المبالغة في سرعة البديهة. ويهدف الأول إلى تقصي الفضائل بينما يتوجه الثاني الى السخرية من الناس.

ويستخدم الكوميدي الضحك تلويناً في الكلام بينما يستخدمه المهرج أساساً لتمثيله.

إن الخزاف يرسم على فخارياته لكنه لايعتبر رساماً؛ لأن الهدف من عمله أن يصنع فخاريات لا لوحات. والكوميدي يُضحك؛ لكنه ليس مهرجاً لأن هدف الكوميديا ليس الإضحاك بل التسلية عن طريق التخيل المدهش في دنيا التاريخ والشعر.

فمن هو الغبي الذي لايميز بين الواقع والتظاهر؟ إن المهرج مهرج بالفعل؛ بينما الكوميدي الذي يؤدي دوراً هزلياً يتظاهر بأنه مهرج. وهذا مايجعله يضع قناعاً ولحية ومكياجاً على وجهه - ليدلل على أنه شخص آخر. والقناع ذاته يسمى «بيرسونا» في اللاتينية. ولايملك المقنّع الحق في حمل السلاح في الكرنفالات لأنه يتظاهر بكونه شخصاً آخر وقد تخلى عن شخصيته الأساس. ولهذا نرى الكوميديين خارج المسرح أشخاصاً مختلفين. تكون لهم أسماء مختلفة ويرتدون ملابس مختلفة ويسلكون سلوكيات مختلفة. أما المهرج فهو على حاله دائماً لايتغير في اسمه أو سلوكه أو طباعه. وليس فقط ساعتين في كل يوم وليس فقط في مشهد على الخشبة أو في ساحة عامة؛ بل طوال حياته كلها.

ولهذا فالكوميدي مختلف اختلافاً تاماً عن المهرج على الرغم من أن الاثنين يمثلان دور المهرج. ومثلما أن الكوميدي الذي يمثل على الخشبة دور

أمير أو ملك أو إمبراطور ليس هو كذلك خارج المسرح ؛ كذلك فإنه حين يأخذ دور المهرج يجب أن لايعتبر مهرجاً حقيقياً. والعصا التمثيلية التي تضربه على المنصة تهينه، مثلما يعظمه الصولجان الذي يحمله حين يمثل دور الملك. وأنت لاتخاطب الممثل الذي يؤدي دور الخادم باستهتار خارج المسرح ولاتقول للذي مثل دور الأمير: ياصاحب السمو.

الكوميديا كلها اختراع وابتكار. قد يمثل ممثل ما دور رجل عجوز قبل أن تنبت لحيته. والممثلة التي تمثل دور البتول قد تكون في حقيقة الأمر أماً لأربعة أطفال أوستة. هذه حيل التمثيل. الكوميدي شيء والمهرج شيء آخر. المهرج هو الشخص الذي ليست لديه أية فضيلة؛ بل هو الذي، لذكائه وصفاقته، يقرر أن يعيش معتمداً على ذكائه سواء في طريق الصلاح أو الفساد. وإذا كانت لديه بقية من فضيلة فهو يستخدمها للتهريج. فيجعل المتفرجين يتخذون موقف الاستهزاء حتى من الأشخاص الجادين وذلك بالإشارة الى عيوبهم. المهرج يقف أمام الأمير وقبعته على رأسه. ويوجه كلمات مهينة للناس المحترمين. ويهاجم الشرف بعبارات لاذعة. ويحكي قصصاً كاذبة. ومن أجل المال يسمح بحلق شعر رأسه كله. وينغمر في حيل ماكرة. يسرق بدناءة حتى الشموع. ويأكل الطعام الكريه المنتن. يقامر بتهور، ويتصرف بجبن، بسبب جشعه للمال. ولكن السيد المحترم الذي يتمتع بالفضيلة ويكون كريماً ومرحاً بطبيعته لايمكن أن يكون مهرجاً؛ بل هو نفس حيوية ومقرب من الأمراء ومحترم عند الفرسان ومرغوب من النساء.

هذا النوع من الأشخاص يوجد بين النبلاء والكتاب والأمراء. ومجموع أقوالهم الجميلة تثبت ذكاءهم. فكم من الأمراء يجيبون السفراء

ببراعة وبنوع من التلاعب المتقن بالكلام حتى يعجز محاوروهم عن الإجابة على كلامهم. وكم من النساء الذكيات يربكن عشاقهن باستخدام التوريات والاستعارات والملح التأنيبية في كلامهن.

ولكن ما الذي يحدث؟ حتى الذين يتعاملون مع أمور ليست دنسة يشعرون أن هذه الطريقة مقبولة. وهم يحاولون تليين كلامهم بنوع من التعليقات المرحة والمقاطع الطريفة. وكثيرون لايفعلون حتى هذا لأنهم شديدو الصرامة ولم يوهبوا الملاحة. لكن الآخرين هم الذين يحاولون بعث السرور لديهم.

ما فائدة الفيلسوف في البلاط إذا كان يحتقر كل فتنة ويتهرب من المحادثة ويظل دائماً مقوس الحاجبين ليفكر في طبيعة الأمور وجوهرها دون أن يجد وسيلة للمرح أو الدخول في جو من الممازحة؟ لافائدة منه طبعاً. أما السيد الفاتن بطبيعته، والحاذق في إجاباته، والرائع في داخله، والسريع في ردوده، واللطيف في تنقله بين العبارات، والذي يعرف كيف يتحدث مع أي شخص ويكيف سلوكه بما يتلاءم مع الآخرين؛ رجل كهذا، وعلى الرغم من أنه يجعل الآخرين يبتسمون ابتسامات عريضة، لن يكون مهرجاً أبداً. بل هو عقل متفوق يوزع مواهبه التي منحته إياها الطبيعة والسماء. هكذا يكون الكوميديون الجديرون الذين يعرفون كيف يستفيدون من المناسبة ومن فنهم.

لقد كان شيشرون يقدر المرح حتى في خطاباته الجادة. وبلاوتيوس حاول أن يُدخل بلطف فواصل كوميدية في مسرحياته. ولذا يمكن القول إن من يثير الضحك باستخدام لغة السادة الراقين ليس بالمهرج. وبعض الناس

يشعرون أن الكوميديين يمثلون معتمدين على التهريج لأنهم (أي الكوميديين) يضعون على إعلانات مسرحياتهم، بعد اسم المسرحية، «كوميديا ساخرة». ولكنهم مخطئون لأن هذا الكلام يُكتب لكي يجعل الناس يقبلون على المسرحية وليس من أجل التهريج. بل إن الكثيرين من الممثلين يستخدمون ذكاءهم لجذب الجمهور وإخراج الناس من بيوتهم. وهذه الدعوة للمرح تشبه الرايات في المباريات، والحلى للعروس والمقدمة الموسيقية والاستعداد للعيد. ومن غير هذا القناع ما كانت المسرحية لتحصل إلا على جمهور بسيط واحتفاء قليل. غير أنه لو سارت الأمور بيسر في هذه الدنيا لازدهرت أيضاً أعمالنا نحن الممثلين.

والمغزى الأخلاقي في الكوميديا مثل الخبز على المائدة. بينما التسلية مثل الأشياء الأخرى التي تزين المائدة. فما من إنسان يتحرك من بيته لمجرد أن يأكل الخبز وحده. لكنه يمكن أن يذهب من أجل المحادثة مع الآخرين ومن أجل تذوق ألوان الطعام اللذيذ. وما من مأدبة تُقدم دون خبز. والأمر ذاته ينطبق على الكوميديا. فما من إنسان يدعى من أجل الدرس أو المغزى بل يُدعى من أجل الأشياء اللطيفة على الرغم من أنه ما من مسرحية إلا وتتضمن درساً مفيداً. ولذا نقول إن ذوي القلوب القاسية والذكاء الباهت الذين يؤكدون أن الكوميدي في النهاية مهرج بعيدون عن الصواب.

أندريا بيروكشي

درس أندريا بيروكشي، المولود في باليرمو، القانون والآداب في نابولي التي استلم فيها وظيفة قانونية. ولما كان كاتباً غزير الإنتاج باللهجات التوسكانية والصقلية والنابولية واللهجات الأخرى فقد قدم العديد من البرولوغات* والمسرحيات لفرقة أرمونيتشي دي سان بارتولوميو. كما أشرف على عروض دينية مصاغة على نمط الكوميديا الأسبانية. وفي عام ١٦٧٨ قام بإعداد حكاية دون جوان، التي كانت مشهورة وواسعة الانتشار بسبب طباعتها مرتين. ولكن عمله الأكثر أهمية ونجاحاً «ضوء حقيقي بين الظلال» أو «ولادة الكلمة الإنسانية»، الذي نُشر تحت اسم مستعار «كاسيميرو روجييرو أوغوني»، ظل يقدم في أمسيات عيد الميلاد في مسارح نابولي الشعبية طوال القرن الثامن عشر وقسم من التاسع عشر.

وكتابه حول فن التمثيل والارتجال، المكتوب عام ١٦٩٩ عبارة عن مجموعة من السيناريوهات المطعمة بتعليقات وتوجيهات حول طرائق التمثيل. ويعتبر مصدراً أساسياً من مصادر دراسة تكنيك «الكوميديا دي لارتي».

مقدمة حول التمثيل الارتجالي

لم يعرف القدماء تمثيل الكوميديات ارتجالياً - ولم أعثر على أي استخدام للكلمة من قبلهم - بل هو ابتكار من ابتكارات عصورنا. والأكثر

* البرولوغ: خطبة أو قصيدة تُلقى قبل العرض المسرحي.

من ذلك يبدو أن إيطاليا ـ بلدنا الجميلة ـ وحدها هي التي نجحت في هذا المجال. فالكوميدي الاسباني الشهير «أدريانو»، الذي جاء مع ممثلين آخرين ليعرض في نابولي، لم يستطع أن يفهم كيف أن كوميديا يمكن أن تُمثل من قبل ممثلين متعددين في عرض واحد بتحضير لايستغرق ساعة من الزمان.

لاشك أنها مسؤولية عجيبة بقدر ما هي صعبة وخطرة. ويجب أن لايتنطع لها إلا النابهون والملائمون. ويجب أن يتقنوا قواعد اللغة والتوريات والاستعارات والاستطرادات المفاجئة وكافة فنون البلاغة ـ لأن عليهم أن يرتجلوا ما يقدمه الشاعر (المؤلف) بعد درس وتمحيص.

إن العرض الذي تسبقه تدريبات (بروفات) يبدو أكثر نجاحاً وأكبر قيمة، لأن الشاعر يبذل جهداً كبيراً في صياغة النص المسرحي، وكل ما في العمل يكون قد تم توجيهه من قبل موجه واحد. بعد المعونات الكبيرة والجهد والمشقة وبعد العديد من البروفات لابد أن تنجح مسرحيات كهذه. وإذا لم تنجح فإن الذين يقدمون، بعد هذا الجهد كله، عروضاً ناقصة ومشوهة ومليئة بالعيوب والمآخذ، بدل تمثيل أدوارهم بإتقان، لايستحقون إلا الاحتقار.

والحال مختلف عن ذلك في الكوميديات المرتجلة التي يكون فيها تنوع هذا العدد الكبير من الشخصيات ـ وبينها ما لابد من وجوده من ممثلين غير أكفاء وتنقصهم البراعة ـ سبباً لظهور شيء من التفاوت في الجودة. ولابد من وجود بعض الأخطاء بالنسبة لممثلين يقولون مايتبادر إلى أذهانهم وما يصل إلى شفاههم من كلام.

ولكن حين يقدم الكوميديا المرتجلة ممثلون بارعون فإنها تنجح نجاحاً يجعلها خليقة بأن تقارن بالمسرحيات المكتوبة. ولهذا فإنه يضحكني أن أسمع الذين تعودوا على التمثيل في المسرحيات المكتوبة وهم يقولون إن الذين يمثلون تمثيلاً مرتجلاً ليسوا ممثلين جيدين. وذلك لأن كل من يعرف كيف يمثل تمثيلاً مرتجلاً، وهو الأمر الأكثر صعوبة، سيكون من السهل عليه ان يمثل في مسرحية مكتوبة، فهذا هو الأمر الأسهل. والحقيقة إن الذي يرتجل ستظل أمامه ميزة مؤكدة: إذا خانته الذاكرة أو حدث أي خطأ فإن براعته ستسعفه بحيث ينقذ الموقف دون أن ينتبه الجمهور إلى ما حدث. بينما الممثل المعتاد على التمثيل الببغائي سينكشف أمره عند ارتكابه لأي خطأ.

وأسوأ ما في الأمر هو أن يعتقد كل شخص أنه قادر على التمثيل المرتجل. فيتنطع لذلك أحقر الأفراد وأكثرهم تخلفاً ظانّين أن المسألة سهلة. وعدم معرفتهم بأخطار هذا العمل نابع من جهلهم وغرورهم. وهكذا يحمل الرعاع والمشعوذون في أذهانهم أنهم قادرون على تسلية الناس وإمتاعهم بالكلمات فيكونون مثل هرقلٍ متبجحٍ في سلال ذهبية. إنهم يحاولون أن يرتجلوا الكوميديات في الساحات العامة فيشوهون الموضوعات ويخرجون عن أدوارهم ويقومون بحركات وإشارات تجعلهم يبدون كالمجانين و- وهذا هو أسوأ ما في الأمر- يتفوهون بآلاف البذاءات والتعابير الفاحشة ليحشوا جزادينهم بالمكاسب غير المشروعة وذلك من بيعهم للجمهور زيوتاً مغشوشة وترياقات مزيفة لعلاج السموم وأدوية تتسبب في الأمراض التي يُفترض أنهم سيعالجونها. وهم في هذا أشبه ما

يكونون بالرسامين الجهلة، الذين يتنطعون لنسخ لوحات كبار الرسامين المشهورين، فيقدمون خربشات بدلاً من الرسوم - مع فارق أن الفنانين المجيدين ينقلون عن أبوليوس وتيتيان بينما يقوم هؤلاء المخربشون بالنقل عن أغاتارشي أو زانيني دا كابونيانو.

ولننته من أمر هؤلاء المخلوقات السافلة التي لاتستحق إلا الاحتقار. ولنقل إنه أينما وجدت أية موهبة للارتجال فإن شيئاً ما ذا قيمة يمكن تقديمه وبانتظام بتقليد أفضل الكوميديين الذين أبدعوا في هذا المجال (والذين لم يفشلوا أبداً في عملهم). ويستطيع الهواة أن يفعلوا من أجل متعتهم مايفعله المحترفون لكسب عيشهم. وهناك مدارس عديدة لتعليم هذا الفن الرائع - في نابولي وبولونيا وغيرهما من المدن الإيطالية. وحتى في باليرمو، قبل عدة سنوات - افتُتحت أكاديمية باسم «مدرسة سكوينتيرناتي» - وكان من شروط القبول فيها أن يستطيع التلميذ الارتجال كلما طُلب منه ذلك. إنه مثال رائع على الذكاء الصقلي.

ولذا فإنه من أجل التمثيل الملائم في مشاهد الارتجال يجب مراعاة كافة القواعد والأسس المتبعة في المسرحيات المكتوبة. ففي هذا الخصوص لايختلف أي شكل من أشكال التمثيل عن الآخر - لا في الملابس ولا في الصوت أو النطق أو التذكر أو الاشارة أو الحركة. كل ماهو ضروري توفره هو الاستعداد للتمثيل بليونة وبانضباط أكثر وبحيث يتطابق الارتجال، قدر الإمكان، مع العرض المعد له بشكل مسبق ومن خلال بروفات. وحتى حين لايصل العمل المرتجل إلى المستوى المرجو فإن له عذره طالما أنه حتى المسرحيات المكتوبة لاترضي الجمهور أحياناً. ولقد عُرفت أمثلة على ذلك

منذ أيام تيرينس؛ إذ لم تُقدم مسرحيته «الحَماة» أكثر من مرة واحدة ثم سُحبت . بينما قدمت مسرحيته «الخصي» مرات عديدة واستُقبلت بحفاوة بالغة . ولذا يجب أن لانستغرب إذا ما فشل عرض من العروض المرتجلة لأن الارتجال يعتمد على الحظ أكثر بكثير من اعتماد المسرح المكتوب عليه .

يجب أن يلبي الارتجال حاجات عقول عديدة ومتنوعة . وعلى الممثل - أكثر من الخطيب - أن يكون «خادم الشعب» . وأنا نفسي عرفت بالتجربة ، وأكثر من مرة ، كم هو فن صعب حتى بالنسبة لأكثر الممثلين براعة . لقد جربت شعراء وباحثين وأدباء في التمثيل المرتجل فارتبكوا وأظهروا العجز ولم ينجحوا في قول كلمة واحدة . هذا على الرغم من كونهم موهوبين في الكتابة أو اللغة ، وعلى منبر الخطابة أو على الورق .

ولذا فإنه من أجل تطوير هذا النمط الخاص والجذاب من الترفيه عن طريق وضع القواعد له يجب على العاملين فيه أن لايكونوا جاهلين بالمسرح المكتوب - ويجب أن يعرفوا مسبقاً بعض الأدوار المحددة والعامة التي يمكن اللجوء اليها في كل نوع من أنواع الكوميديا . على العشاق والنساء معرفة التخييل والمناجاة والحوارات . وعلى العجائز أن يعرفوا عبارات النصيحة والمحادثة والتحية والأقوال المأثورة والسماحة . ومن أجل أن يعرف كل من هؤلاء بعض القواعد سنناقش كلاً من هذه الأدوار على حدة مع إعطاء بعض الأمثلة . ويستطيع كل امرىءٍ أن يصوغ هذه الأمثلة على هواه وأن يستخدمها حسب مايراه ملائماً .

إيفاريستو غيراردي (١٦٦٣ - ١٧٠١)

ظهر إيفاريستو غيراردي، المولود في براتو، لأول مرة في مسرحية جان غرانسوا رينار «الطلاق» في فرنسا عام ١٦٨٩ . ثم مثل دور أرليشينو في فرقة «الكوميديا الإيطالية» حتى انحلت الفرقة عام ١٦٩٧ . وفي عام ١٧٠٠ طبع مجموعة سيناريوهاته بالفرنسية من برنامج الفرقة الإيطالية في «أوتيل دى بورغوني» . والمقاطع التالية - المأخوذة من مقدمة هذا الكتاب «مسرح غيراردي الإيطالي» - تضيف الى معلوماتنا عن ممثلي «الكوميديا» وتكنيكهم المتميز .

وعلى الرغم من أن أحد المسؤولين الفرنسيين قد احتج ذات مرة على سخرية غيراردي من المسؤولين إلا أن غيراردي ظل يتمتع بشعبية كبيرة . وعندما مات أُعلن الحداد عليه بشكل واسع ونُظمت الأشعار تكريماً له .

حول فن الكوميديين الطليان

ليس على المرء أن يتوقع أنه سيجد في هذه المجموعة أعمالاً كوميدية مكتملة لأن الكوميديات الإيطالية لايمكن طبعها بكليتها. وسبب ذلك أن الكوميديين الطليان لايحفظون أي شيء عن ظهر قلب ولأنهم، عند تمثيلهم الكوميديا، يكفيهم أن يروا موضوعها قبل ظهورهم على المسرح بدقيقة واحدة فقط. ولذلك فإن أعظم أعمالهم الكوميدية لاتنفصل عن أدائهم. ونجاح هذه الكوميديات يعتمد أساساً على الممثلين الذين يمنحونها، أو لايمنحونها، المزيد من القوة وفقاً لما هم عليه من حالة نفسية أو معنوية، وحسب الحالة المريحة أو المزعجة التي يجدون أنفسهم فيها وهم يمثلون. وهذه القدرة على التمثيل حسب إيقاع اللحظة هي التي تجعل من الصعب تعويض الممثل الإيطالي عند خسارته...

في وسع كل إنسان أن يحفظ دوراً عن ظهر قلب ثم يستظهر ما حفظه على الخشبة. ولكن لكي تكون ممثلاً إيطاليا لابد من توفر أمر آخر مختلف تمام الاختلاف. فالحديث عن «ممثل ايطالي جيد» يعني الحديث عن رجل ذي أساس متين يمثل من مخيلته أكثر مما يمثل من ذاكرته. وأثناء التمثيل يؤلف كا مايقوله. ويصبح محرضاً (وملهماً) للمثلين الذين يقفون أمامه على الخشبة. وبمعنى آخر يمكن القول إنه يزوّج كلماته وأفعاله من كلمات زملائه وأفعالهم وبحيث أنه يدخل فوراً في المسرحية وفي الحركات التي يتطلبها الآخرون منه حتى ليعتقد الجميع بأنه يتصرف حسب خطة موضوعة مسبقاً. وليس هناك ممثل واحد يمثل اعتماداً «على الذاكرة فقط». ولايدخل واحد منهم الى المنصة لمجرد أن يتخفف بأسرع طريقة ممكنة من مايحفظه، والذي يثقله الى الحد الذي يجعله يندفع في نفاذ صبر، دون أن يهتم بمن

معه على المسرح أو بحركاتهم، ليتخلص من دوره وكأنه يتخلص من عبء مرهق. ويمكن القول إن الممثلين الذين يتصرفون بهذه الطريقة إنما يسلكون سلوك تلاميذ المدارس الذين رددوا لتوهم، وهم مذعورون، ما حفظوه بعناية وحرص. بل هم كالأصداء التي لن تتكلم ما لم يتكلم أحد ما قبلها. إنهم كوميديون بالاسم فقط وهم بلانفع لمن يرافقهم أو أنهم عبء مرهق عليه. وأنا أشبه الكوميدي الذي من هذا النوع الى الذراع المشلولة، التي، وعلى الرغم من أنها عديمة النفع، إلا أنها ماتزال تسمى ذراعاً. والفارق الوحيد الذي أراه، بين الذراع الميتة والعنصر عديم النفع في غرفة مسرحية، هو أنه إذا كانت الذراع عديمة النفع فمن المؤكد أيضاً أنها لم تتلق التغذية الكافية والتي توزع عادة على الأعضاء التي تقوم بواجباتها؛ بينما الثاني (وعلى الرغم من كونه عديم النفع لفرقته) يطالب بالتغذية ذاتها التي يطالب بها أكثر العناصر بذلاً للجهد والذين لايمكن الاستغناء عنهم أو تعويضهم. وإليكم ما يقال عن الممثلين عديمي النفع، والذين لاتخلو منهم أية فرقة: «أناس دون كياسة ودون فن، رفعتهم الحماية التي يتمتعون بها أو حظوظهم الى مواقع الأهمية؛ ولذا فهم ينظرون الى مهنتهم من زاوية ما يكسبونه وليس من زاوية ما تتطلبه منهم هذه المهنة».

فلنميز تمييزاً دقيقاً بين الكوميديين بالاسم وبين الكوميديين بالفعل، أولئك المتميزين الذين يتعلمون إخلاصاً للحقيقة ولكنهم، شأنهم شأن الرسامين البارعين، يعرفون كيف يخفون فنهم بالفن ويفتنون مشاهديهم بجمال الصوت وصدق الإشارة والمرونة في الإيقاع والطريقة السهلة والطبيعية التي يرفقون بها حركاتهم كلها وتشمل كل ما يقولونه . . .

لويجي ريكوبوني (١٦٧٥ ـ ١٧٥٣)

وُلد لويجي ريكوبوني، الذي يتوافق عمله مع الأيام الأخيرة من «الكوميديا دي لارتي»، في مودينا. وهو ابن أنطونيو ريكوبوني الذي كان مشهوراً بأدائه لدور «بانتالون» في بلاط مودينا. وخطا لويجي خطواته الأولى متتبعاً آثاره والده ليمثل تحت اسم ليليو.

وكان ريكوبوني، وهو أبرز عناصر «الكوميديا»، شخصية انتقالية. فقد كان مع زوجته إيلينا (إيلينا باليتي ١٦٨٦ ـ ١٧٧١)، التي كانت تمثل تحت اسم فلامينيا، مهتمَّين بإحياء الكوميديات الكلاسيكية وتراجيديات عصر النهضة. وبزعامة لويجي تم تنظيم الفرقة الإيطالية التي عرفت باسم «فرقة ريجنت»، عام ١٧١٦ لبعث التمثيل الإيطالي الذي كان قد مات في باريس منذ ١٦٩٧ إثر إغلاق «المسرح الايطالي». وفي باريس قام ريكوبوني بتمثيل نوع من الكوميديا التي كان نصفها إيطالي ونصفها الآخر فرنسي مما أدى في النهاية إلى موت الكوميديا الإيطالية.

وتظل كتابات لويجي ريكوبوني حول المسرح والتمثيل بين أهم ما كُتب عن أساليب ومناهج الكوميديا دي لارتي. ويشتمل كتابه «تاريخ المسرح الإيطالي»، المكتوب بالفرنسية، على مادة وصفية مشروحة بعناية عن «الكوميديا». كما كتب أيضاً «ملاحظات على الكوميديا ونبوغ موليير» (باريس ١٧٣٦) و «تأملات نقدية وتاريخية في مسارح أوربا المختلفة وأفكار حول الخطابة» (باريس ١٧٣٨) وبعد تقاعده من المسرح كتب «إصلاح المسرح» (باريس ١٧٦٧) الذي أوصلته فيه آراءه الدينية والأخلاقية والإصلاحية الى نتيجة مفادها أنه يجب القضاء على المسرح. ومن الجدير بالذكر أن ابن ريكوبوني، أنطونيو فرانشيشكو (١٧٠٧ ـ

١٧٧٢)، قد تابع الإرث المسرحي العائلي. وفي كتابه «فن المسرح» (١٧٥٠) كانت آراؤه متعارضة مع آراء والده التي نادت بالعاطفية في التمثيل.

و «نصيحة الى الممثلين»، التي يميل أسلوبها الى الأدب، والتي نقدمها هنا باختصار، مأخوذة من مقالة لويجي ريكوبوني الشاعرية «ممثل الدي لارتي» (لندن ١٧٢٨). وهي تمثل وجهة نظره في مايتعلق بالواقع والطبيعة في الفن الدرامي، وتشتمل كذلك على تحليل للنطق والإشارة والعاطفة.

نصيحة للمثلين

يقدم الكاتب، لويجي ريكوبوني، نصيحته بطريقة موزونة مستخدماً وزن «تيرزا ريما» الذي استخدمه دانتي في «الكوميديا الإلهية» ويقسم مداخلته إلى ستة فصول (كانتوات).

في الكانتو الأول ينشغل بالتأكيد على أهمية الدراسة بالنسبة للمرشح لكي يكون ممثلاً حيث أنه لايكفي الاعتماد على غريزته الطبيعية. ويستشهد بالمقولة الشائعة: «المؤرخون وحدهم يقولون إنه لم تكن هناك قواعد متبعة من قبل الممثلين». ثم يتساءل: لماذا؟ هل على المرء أن يعتقد بأنه لم تُعط أية تعاليم حول التمثيل لأنها تبدو عديمة الفائدة طالما أنه لاحاجة لتعليم الناس كيف يقفون ويمشون ويلتفتون؟ أو لا يقوم كل حيوان منذ استيقاظه وحتى عودته الى النوم من جديد بالوقوف والتحرك والمشي دون أية تعليمات؟ أوليس من المنتظر من الإنسان، بالمثل، أن يكون قادراً، ودون أية تعليمات، على التعبير عن العديد من العواطف والانفعالات حسب ماتمليه

عليه الطبيعة؟ أوليس من يرى الذين حوله وهم تحت تأثير انفعالات الخوف والأمل والغبطة والفرح كأنه في مدرسة يتعلم منها؟ وما الذي يمكن أن يكون أحسن من الطبيعة ذاتها؟

ولكن: لا. ريكوبوني يرى أن هذا خطأ. إن من لم يدرس طويلاً وحسب قواعد دقيقة إنما يجعل من نفسه، حين يمثل، إما شخصاً متشنجاً أو شخصاً يتصرف باستهتار. ولاشك أن هناك من يقولون إن على الممثل، حين يكون على المسرح، أن يقلد الحياة الحقيقية بقدر ما يستطيع من الدقة. وإن من يطالب أو يرغب بما هو أكثر من ذلك ليس إلا أحمق. ولكن العكس هو الصحيح. فهناك حمقى لايطالبون بما هو أكثر من ذلك. وينكرون إمكانية تحقيق ماهو أفضل من ذلك. والطبيعة قد تمزح وقد تفشل عند تشكيلها للكائن البشري. فمثلاً هناك من لديهم رجل أقصر من الأخرى أو كتف أعلى من الأخرى. وهناك الأحول وغيره ممن لديهم عيوب جسدية أخرى. وبهذا يتأكد المرء أن للطبيعة أغوالها التي لاتتحدد ببلد واحد بل إنها تتواجد بين مختلف القوميات بالطريقة ذاتها. والطبيعة ـ الأم الطيبة قد تمنح الجمال والموهبة بينما تتصرف مع آخرين وكأنها زوجة الأب فتشوه أجسادهم وتهز عقولهم.

ولقد صار من الواضح الآن أنه لا الشخص الأحدب ولا الذي ينظر الى اتجاهين في وقت واحد هو الذي سيقلده الممثل حين يريد أن يمثل دور شاب وسيم على المسرح. ولا كل الأشياء المتطرفة التي تظهر عند هذا أو ذاك يجب أن تُنقل على الرغم من أنها يجب أن تُدرس بعناية وباستمرار.

والنقطة الثانية التي تُفرض بالقوة هي أن الممثل يجب أن لاتداخله الخيلاء حول شخصه، ولا أن يتملق نفسه إذا ماتم تناقل صورة طيبة عنه.

وعليه أن يُبقي في ذهنه أنه لايكفيه أن يرضي بعض الأغبياء أو النساء السخيفات. فالإطراء في غير محله لايمكن أن يستقر. وطالما أن شخصاً واحداً يتمتع بالحس السليم يكفي لتنوير مئة شخص؛ فإن الممثل المغرور يجب أن يحذر من مواجهة شخص كهذا، لأنه لن يجني من مجده الصفيق واعتداده بنفسه وكبريائه ووقاحته إلا الاحتقار. ولن يحتاج الأمر الى سليمان الحكيم للحكم على شخص كهذا بل إنه سيلتقي بسهولة بالكثيرين ممن يستطيعون تلخيصه وإعطاءه قيمته الحقيقية.

ويعالج الكانتو الثاني، بشكل أساسي، المواصفات الجسدية.

إن الشخص ذا الجسد الملتوي وغير المتناسق سيكون مضحكاً جداً لو حاول أن يرقص ولو لمدة دقيقة واحدة. ولذا فإنه من الحمق أن يختار أي شخص أن يكون التمثيل حرفته ما لم يكن يتمتع بجسد ملائم. وإلا فكيف له أن يأمل بالنجاح في فن دقيق ورقيق وسام مثل هذا الفن؟ إن الجميع يعرفون أنه يجب أن تكون للممثل على المسرح أطراف متناسقة وأن لايشكو من أي عيب جسدي. وإذا ما شاء سوء الحظ لشخص بشع محني الجسد وفي الوقت ذاته يريد أن يكون ممثلاً (الأمر الذي يجعل الدم يتجمد في عروق المرء حتى لو كان في آب اللهاب) فعليه أن يتمتع بالعقل الذي يجعله يختار أدواراً تلائم جسده وأن يتجنب اختيار الأدوار التي تتطلب الوسامة والتودد إلى النساء. فلو تورط في أدوار كهذه لن تكون النتيجة أن الناس لن يعجبوا به فقط بل إنهم لن يحتملوه أبداً.

فلا يكفي، مثلاً، لمن يمثل دور ملك أن يظهر على المسرح وحوله حاشيته وعليه الذهب وهو بالملابس المزينة بالمجوهرات. يجب أن تكون له عينان ناريتان تنذران بالموت، ومشية لطيفة وجليلة في الوقت ذاته،

وصوت يُرهب ويوحي في الوقت ذاته. فكيف يمكن توفر أمور كهذه في شخص يشكو من عاهة جسدية؟

وكذلك الأمر عند تمثيل دور العاشق. تنهيدة ونظرة وانحناءة . . . أمور كهذه من معوق لن تكون غير ملائمة فقط بل ستكون، بحق، سخيفة ومضحكة.

لا. إن الطريقة الوحيدة الممكنة للتخلص من القيود التي تفرضها الطبيعة هي تحويل العيوب الى مزايا من خلال اختيار الأدوار الملائمة وبحيث أن سوء الحظ يمكن تحويله الى مكسب. فالملك المخادع أو الشخص الذي يكذب ويدعي أنه من الفرسان، أدوار كهذه قد تؤدي الى نتائج باهرة حين تؤدى من قبل شخص مشوه لأن من الطريف رؤية الشخص غير المتناسق في جسده وهو يتظاهر بأنه جميل . . . وتلك نصيحة يجب أن لايُنظر اليها باستهتار.

ومن جهة أخرى فإن الممثل ذا الشكل الحسن معرض لأن يعتبر أن ميزاته الجسدية وحدها كافية لجعله متفوقاً على الأخرين. ولكن الحقيقة أنه لاجدوى من أن تكون جميلاً إذا كان الغباء هو ما يختفي تحت هذا الجمال. ويكمن الخطر المحيق بالممثل الوسيم في أن يتحرك دائماً حسب الأصول والقواعد وهو يحسب كل خطوة ويتحرك بتشنج شبيه بوضع الأطفال الذين يُطلب اليهم القاء قطعة تعلموها في المدرسة فيقومون بخمس حركات أو ست مع كل كلمة.

ممثل كهذا مسرف في حركاته ولكن عليه أن يحكم العقل. ما الذي يتحكم فيه حين يتحدث مع عدد من الأشخاص في الطريق أو في البيت؟ كم هو مقتنع ذلك الكاتب وهو يؤكد على أهمية التقتير في هذه الحركات

حتى ليطلب من ملهمته أن تجعل كل ممثل يحس وكأنه محروم تماماً من يديه ورجليه. فبهذا، وبهذا فقط، لن يحس بالارتباك وسيمثل جيداً وتطبق شهرته الآفاق. ويتابع صلواته فيرجو لنفسه، كممثل، أن يفهم المعنى الحقيقي والحي لما يمثله. ويقول: «أنا المفسر، أنا الكاهن.» ويعلن أنه في مخيلته يستطيع أن يسمع الجميع وهم ينددون «بالمصْلح العظيم» الذي يريد أن يبتر أطراف الممثل الأربعة ليتركه، في لحظات مواجهة أعنف العواطف، مثل الزجاجة. ولكن ليقولوا مايشاؤون. إن استطاعوا أن يثبتوا أنه على خطأ فبكل سرور سيقبل التصحيح. لكنه سيظل يؤكد أن «إرفاق كل فاصلة بحركة هو انتهاك للحقيقة» وأنه ما من شيء أشد من ذلك إزعاجاً للجمهور.

ويؤكد أن الأمر الأساسي والهام بالنسبة للممثل هو أن يبين بوضوح بأنه لايبتعد عن الحقيقة لأنه بذلك يكاد يستطيع إقناع جمهوره بأن ماهو مختلف ليس زائفاً. ومالم يحقق ذلك فإنه لن يستطيع إمتاعهم. ولكي يحقق الممثل تأثيراً طبيعياً ليس عليه أن ينسى أطرافه الأربعة وحدها؛ بل ربما يكون عليه أن ينسى الطرف الرابع: الرأس. عليه أن يحس بما يمثله من حب وغضب وغيره، وأن يحس أنه ملك أو أنه بعلزيبوب (رئيس الشياطين). وإذا أحس بهذه المشاعر كلها، وإذا كان «يقيس حركاته بقلبه» فإنها، هي بنفسها، ستتأصل فيه وتدله على الفعل الصحيح.

وفي الكانتو الثالث يُقدم الممثل وهو يعترض لعدم قدرته على أن يشعر مثل ملك أو مثل بعلزيبوب. قد يتدبر أمره لكي يشعر مثل آخيل، مثلاً، ولكن ليس مثل بعلزيبوب. لا. إن هذا يعني توقع ما هو أكثر بقليل من الممكن. ويعترف المؤلف بأنه قد ترك الممثل في نهاية الكانتو الثاني في

وضع صعب. ولكنه لم يكن يقصد إرسال الممثل الى مدرسة الجحيم لكي يتعلم. ما يقصده هو أنه حين تكون المشاعر الصحيحة هي المسيطرة فإنها ستعطي أوامرها للأطراف للقيام بالحركات الصحيحة.

على الممثل أن يتطلع إلى التناسب الصحيح وليس إلى تجاوز الحقيقة. فهو، بالتأكيد، لايريد أن يسمع من يشبهه بالقرد. والصفة المميزة للقرد هي أنه يقلد حقيقة الإنسان الحي لكنه يشوهها بتجاوزه للحقيقة.

على الممثل أن يتذكر دائماً أن للحقيقة حدودها. وعليه أيضاً أن يتجنب الحدود القصوى وهو يحمل في نفسه دائماً أن عليه أن يُمتع كلاً من الفقير والأمير. ولكنه، في محاولته لأن يكون إنسانياً، يجب أن لايحط من قدر نفسه. وإذا ما شطح به الخيال عن جادة الصواب فليترك الدفة متجهة نحو الطرف الأقصى العلوي وليس إلى السفلي. وهنا، لكي يؤكد المؤلف مايعنيه يعطي مثالاً عن السلوك المخزي للملك الذي كان يمثله ذات يوم على المسرح.

جمع الملك أمامه مستشاريه لكي يناقش مشكلة جدية ويعالجها. كان المتهم هو ابن الملك. ومن أجل المحافظة على هيبة القانون صارت كلمة «بالموت» تتردد على نطاق واسع. وجلس الملك وهو يسند كوعيه على ركبتيه وذقنه بين يديه إلى أن «بدا لي» - كما يقول ريكوبوني - «وكأنه بالفعل واحد من الباغودات - المعلمين الفلاسفة - القادمين من الصين. والفارق الوحيد أن هذا الملك من لحم ودم وليس من الطين.» والمثال الآخر عن التصرف غير الملائم لهؤلاء الملوك التافهين كان في مشهد يجلس فيه سلطان أمام كبار لورداته وهو ملفع بالبهاء الملكي يستقبل سفيراً أجنبياً وراح يستمع إلى الخطيب وهو متربع و يقضم طرف قفازه.

وبالطبع راح الأغبياء كلهم يهتفون: «كم هذا طبيعي. كم هو صادق مع الحياة أنا نفسي فعلت ذلك.»، و«أنا أكثر من مرة فعلت ذلك.» وهو ما يمكن تصديقه طالما أن الحركة تتلاءم مع المنحطين لكنها لاتتلاءم مع الملوك. وصحيح أن الملوك قد يقومون بحركات من هذا النوع؛ ولكن لايجوز أن تُقدم على أنها «الحركات الملكية» النموذجية على المسرح.

نعم. يجب على الممثل أن يقدم الطبيعة. ولكن بصيغة نبيلة وسامية. أما المبتذل (وهو ما قد يكون ملائماً للعامة) فيُحتفظ به للبيت أو للشارع. «في الكوميديا يشم المرء كل وردة. ولكن التراجيديا سيدة جليلة يجب أن تُعامل باحترام.» وإذا وجد الممثل نفسه محط إعجاب بسبب تصرفات من النوع الذي ذكرناه آنفاً فإن عليه أن يتذكر أنه إعجاب زائف. وأن المجد الذي يقدمه السفلة ليست له قيمة كبيرة. وفي الكوميديا يُسمح بإظهار الجانب المنحط والمبتذل من حياة المدينة. ولكن حين يتم جلب ملك على المسرح (وعلى الرغم من أن هناك ملوكاً في الحياة الواقعية يمكن أن يقوموا بتصرفات تحط من قيمتهم) فيجب أن يتم إظهاره نبيلاً وبكل البهاء والجمال المتوفرين.

وعلى الممثل أن يحرص على أن يكون مسموعاً بوضوح من قبل أبعد متفرج بين الجمهور. وأن تكون حركاته أيضاً مرئية. وعليه أن لاينسى أنه وهو يسعى إلى تحقيق ذلك يجب أن لايظهر للمتفرجين القريبين منه وكأنه يصرخ أو أنه يوميء بشكل مبالغ فيه. أما الأمور الأخرى فتترك لتقدير الممثل ليجد لها التعبير المناسب.

وفي الكانتو الرابع تتم مناقشة تعابير الوجه بشكل أساسي. ويعلن المؤلف أن الاهتمام مركز على وجه الممثل. ويطرح أمثلة من صور يظهر

فيها الأثر المختلف الذي خلّفه فعل أساسي على الوجوه المختلفة في المجموعة. ثم يقول إن على الممثل أن يظهر مشاعره وإلا فلن يصدق أحد أنه يشعر بشيء. وعندها يضيع منه كل شيء. ومن الغباء أن يعلل الممثل نفسه بفكرة أن المتفرج لايهتم إلا بالإشارة والشكل والصوت. ولكن لو رسمنا خطاً من عيني كل متفرج الى النقطة التي يركز نظره عليها فأين تلتقي الخطوط كلها؟ عند وجه الممثل طبعاً.

هذا يدل على أهمية تعابير وجه الممثل وقيمتها. ويجب أن يتمرن الممثل على هذه التعابير أمام المرآة. ويجب أن يلتمس العون من فن الإيماء القديم، الذي لم يعد معروفاً بالنسبة لنا، ويتذكر أن هؤلاء الإيمائيين القدامى لم يكن لديهم سوى الإشارة والوجه للتعبير عن كل شيء. بينما نرى ان الممثل المعاصر لديه العينان واليدان والأذنان والفم تحت تصرفه، ومع ذلك كثيراً ما يبدو غير قادر على التعبير عن الفرح والحزن أو أية عاطفة أخرى مما يجعله يوحي وكأن الطبيعة نائمة فيه.

وعند البكاء على المسرح يجب أن يحرص الممثل على أن لايشوه وجهه مما سيجعل الجمهور يضحك أو سيجعل الممثل يثير شعوراً غير الذي كان يريده. فالمرأة التي تبكي في مشهد مع حبيبها، مثلاً، يجب أن تُظهر أن عواطفها نحوه حقيقية. ولكن عليها أيضاً أن تجعله يبدو مفتعلاً أمام الجمهور بحيث يرى «الخداع متصلاً بالحقيقة ولكن كلاً منهما متميز عن الآخر.» وعند الضحك أيضاً «تلك الجوهرة التي لايمكن للكوميديا أن توجد من دونها» من الضروري أن يكون الضحك متقناً وقابلاً للانتشار. فلا شيء أكثر قبحاً من رؤية ممثل مرح ومبتهج بينما جمهوره مقطب يشعر بالملل.

الكانتو الخامس لتدريب الصوت بشكل أساسي. ويقول المؤلف إنه لايكفي أن تتطلع إلى أن يكون لديك صوت شبيه بصوت الببغاء. ويحض الممثل أيضاً على دراسة إلقاء الشعر ليتعلم كيف لايستعجل ولايتباطأ. وفي الكوميديا عليه أن يُنحّي جانباً أسلوب الخطابة ويلجأ إلى أسلوب الحديث العادي الذي كان جده آدم يستخدمه.

أما الكانتو السادس فيعالج أهمية الصمت. وينصح الممثل بأن يلتمس عون أربوكريت (الإله الصامت أبداً). ويقول ريكوبوني: «تظن أن من السهل عليك أن تحافظ على هدوئك بعد أن تقول حوارك. وأنا أقول لك إنه من أكثر الأمور صعوبة. وإن القاعدة هي أن رؤيتك في لحظات كهذه أمر يقود الى الجنون.»

5 ـ أسبانيا
العصر الذهبي

الفترة القصيرة، التي برزت فيها اسبانيا بوصفها دولة عظمى ثم انحسرت بعدها، شهدت ازدهاراً لأول مسرح وطني (قومي) في أوربا. وقد كانت وفرة كتّاب المسرح الاسبان في القرنين السادس عشر والسابع عشر تفوق ما في الدول الأوربية كافة ومجتمعة. وكانت لدى اسبانيا دراما غنية جداً ووقفاً، كما هو الحال في إنكلترا، في عيد ـ مهرجان ـ «جسد المسيح Corpus Christi»[١]. وفي هذا العيد كانت تُقدم المسرحيات الدينية التعليمية« autos Sacramentales »[٢]. وقبل ظهور الدراما غير الدينية كانت هناك فرق صغيرة من ممثلين محترفين تعرض المسرحيات الدينية في القرى والمدن وتطعّمها بالرقصات والأغنيات.

وأُضيفت مسرحيات الكلاسيكية الجديدة (نيو كلاسيك) الإيطالية وعروض الكوميديا دى لارتي إلى المسرحيات الدينية التي ظلت مستمرة في أسبانيا حتى منتصف القرن الثامن عشر. ومنذ عام ١٥٣٨ كان ممثلو (الكوميديا) يعرضون في مهرجانات إشبيلية. وبعد ما يقرب من عشر سنين شاهد البلاط الاسباني عرضاً كوميدياً قدمه أريوستو بالطريقة الايطالية المتقنة. وفي الجامعات كان الطلاب يقدمون تقليداتهم للمسرحيات الكلاسيكية بالحماس والترف النهضويين النموذجيين.

يبدأ المسرح الدنيوي (غير الديني) الشعبي بدايته الفعلية مع لوبي دو

رويدا Lope de Rueda . إنه أول مؤلف مسرحي «أوتور دى كوميديا»[٣] نعرف شغله . وكان تعبير «أوتور» يستخدم لوصف مدراء فرق الممثلين لأن كثيرين منهم كانوا، مثل رويدا، يكتبون المسرحيات لفرقهم . وعلى الرغم من أن رويدا كان على اطلاع على أدب عصر النهضة الإيطالي، والذي استفاد منه في مسرحياته، إلا أنه استكمل الكوميديا الشعبية الحية نثراً . وابتكر «الباسو»، وهو الاستهلال الكوميدي المرح . وكانت فرقة رويدا، التي تجمع حوائجها البسيطة في كيس، تقوم بجولات واسعة النطاق لتقدم الأوتو والباسو والكوميديا على مسارح مرتجلة يتم إعدادها بألواح خشبية .

وفي مدريد التي صارت العاصمة عام ١٥٦٠ تم تأسيس أول مسرح دائم، هو فناء (باحة) الصليب «كورّال دولا كروز» عام ١٥٧٩، أي بعد ثلاث سنوات من قيام جيمس بربيج ببناء «المسرح» في إنكلترا . وكما حذت بيوت التمثيل الإنكليزية حذو باحات الخانات من حيث الشكل؛ كذلك فإن «الكورّالات» الاسبانية كانت باحات مكشوفة في بيوت تم تحويلها لأغراض مسرحية . وكان لدى الكورّالات الأولى منصة بسيطة في مؤخرة الحوش . وكان معظم المتفرجين يقفون في الباحة حول المنصة . وأما الآخرون من المتميزين فكانوا يتفرجون على العرض من نوافذ البيوت المجاورة المحيطة وشرفاتها . وقد طوّر ألبرتو غاناسّا هذا الفضاء المرتجل المكشوف حين كان مديراً لـ «الكوميديا» الإيطالية . إذ قام بسقف المنصة ووضع مقاعد مغطاة حول الباشيو[٤] . وكان جمهور الفولغو، والذين يسمون أيضاً موسكيتيروس بسبب سلوكهم الصاخب المشاغب، ومثلهم مثل «الغوغاء» groundlings في إنكلترا، يقفون في الباشيو .

في كورالات كهذه كان المؤلفون - «الأوتور» - المختلفون يقدمون

تهريجاتهم وكوميدياتهم. وكانت العروض تقدم في فترات ما بعد الظهر أيام الآحاد والأعياد فقط، ثم في فترة لاحقة أضيفت أيام الثلاثاء والخميس لتلبية طلبات الشعبية المتنامية لهذه «الكوميديات». والجمهور الذي كان يأتي لمشاهدة التمثيليات على هذا المسرح المتواضع (الكورالات) كان جمهوراً صاخباً وعربيداً وعلى الرغم من وجود شرفه (بلكونة) خاصة للنساء المتفرجات فإن هذه الشرفات كانت تحتلها النساء ذوات السيرة غير الحميدة. بينما كانت السيدات المحترمات يأتين الى المسرح وهن مقنعات.

ولقد تواكبت الأعمال الأولى للوبي دو فيغا (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥)، وهو مسرحيّ اسبانيا الرائع غزير الانتاج، مع إقامة أول مسرحين دائمين في مدريد، «فناء الصليب» وكورّال ديل برينسيبي، «فناء الأمير»، وهما المسرحان الشعبيان الوحيدان في المدينة بعد عام ١٥٨٤. وكان دو فيغا في البداية يعطي مسرحياته مجاناً الى جيرونيمو فيلازكيز، (المتوفى عام ١٦١٣)، والذي عشق ابنته إيلينا أوزوريو. وبعد ذلك حين نفي من مدريد بتهمة افتراء جنائية ضد حبيبته السابقة ذهب الى فالينسيا. وسرعان ما صار مقاتلاً على متن سفينة كانت جزءاً من الأرمادا(٥). ثم عاد ليقضي حياته الطويلة وهو يكوّن الأدب المسرحي في اسبانيا.

وخلال السنوات الخمسين التي كتب فيها لوبي دو فيغا للمسرح ألّف مئات المسرحيات ذوات الأشكال مختلفة: تراجيديات و «أوتو» وفارس، «التمثيليات التهريجية»، و (مسرحيات السيف والوشاح). وفي هذه المسرحيات الأخيرة ظهر تأثير الكوميديا دي لارتي، التي كانت شائعة في اسبانيا مثلما كانت شائعة في كافة أنحاء أوربا، والشخصيات الكوميدية، وأسماء الشبان العشاق. فالمواقف المسلية في الكوميديا دي لارتي الإيطالية

عادت كلها للظهور في مسرحيات دوفيغا. والممثلات الشهيرات من أمثال جوزيبا فاكا، التي كتب لها لوبي «أسوار تورو»، والمؤلفون «أوتور» المتميزون من أمثال (روك دو فيغورا) - المتوفي عام ١٦٥١ - ونيكولا دولو ريو - المتوفي عام ١٦١٠ - كانوا، كلهم، زملاء للوبي دوفيغا الشاعر الخصب في العصر الذهبي الاسباني.

وعلى الرغم من وجود تجديدات كثيرة في أساليب العرض المسرحي في فترة نصف القرن التي كتب فيها لوبي دو فيغا إلا أن التأثيرات المشهدية ظلت أولية وهامشية. وكان مسرح دو فيغا، مثل مسرح مجايله شكسبير، لايقيم وزناً كبيراً للإيهام. فلم تكن هناك ستارة في مقدمة المسرح. وكان الممثلون يدخلون أمام أعين النظارة. كما كان تغيير المشاهد تتم الإشارة إليه في الحوار المسموع.

وكان هناك نوعان من الفرق المسرحية الأسبانية. في الأول كان الممثلون يتقاضون رواتب من «الأوتور». وفي الفرق الأخرى كان الممثلون يشتغلون بالأسهم. وكانت الفرقة في العادة تضم، بالإضافة الى الأوتور أو المدير، مايقرب من أربعة عشر أو خمسة عشر ممثلاً. وكان أداء أكثر من دور أمراً شائعاً في هذه الفرق، كما كان الأمر في الفرق الإليزابيثية، وذلك لأن الشخصيات الدرامية كانت تزيد عن عدد الممثلين في الفرقة. وتحفظ لنا سجلات الاتفاقيات التي تم بناء عليها، عام ١٦١٤، تشكيل فرقة أندريه دو كلارامونت - المتوفي عام ١٦٢٦ - شروط العمل في هذه الفرق. «إن الادوار المختلفة في الكوميديات سوف توزع بين أعضاء الفرقة المذكورة وبالطريقة التي تكون فيها أكثر ملاءمة لكل منهم حسب مصلحة الفرقة المذكورة. وخلال الوقت المقرر فإن الأعضاء المعنيين، جملة وأفراداً،

ملزمون بالحضور بجدية وبدقة الى كافة التدريبات المتعلقة بكل الكوميديات التي ستقدم في كل يوم، وذلك ابتداء من الساعة التاسعة في بيت المذكور أندريه دو كلارامونت . . ولن يتغيب عن الحضور . . . وتحت طائلة عقوبة التغريم بريالين لكل من لايحضرها في الوقت الملائم أو عند دعوته للكلام. وإذا كان حاضراً في التدريب المذكور، ثم غادره واضطر أن يحل محله شخص آخر، فإنه أيضاً سيدفع غرامة ريال واحد كلما حدث ذلك».

وكانت القوانين المتشددة، مع الترحال الدائم، تملأ حياة الممثلين الأسبان بالمتاعب والمشاق. وكانت سمعتهم تسوء بسبب طريقة حياتهم العابثة. ولكن متاعبهم التي لاتنتهي قد ذُكرت من قبل أغوستين دوروجاس في «رحلة ترفيه»: «مامن عبد . . . في الجزائر إلا ويعيش حياة أفضل من حياة الممثل. إن العبد يشتغل طوال النهار. ولكنه ينام في الليل. وليس عنده إلا سيد أو سيدان عليه إرضاؤهما. وحين يفعل ما يؤمر به فإنه يؤدي واجبه. ولكن الممثلين ينهضون عند الفجر. ويبدأون الكتابة والقراءة منذ الساعة الخامسة وحتى التاسعة. ثم منذ التاسعة حتى الثانية عشرة يتابعون التدريبات المتواصلة. يأكلون ثم يذهبون الى «الكوميديا». ويغادرون المسرح في السابعة. وحين يريدون أن ينالوا قسطاً من الراحة يتم استدعاؤهم من قبل المجلس البلدي ورئيس المجلس، أو الألكاديز (العمدة)*، الذين يجب أن يرفهوا عنهم كلما عنّ لهم ذلك. وإنني لأستغرب كيف يستطيعون أن يظلوا يدرسون طوال حياتهم وأن يظلوا في الوقت ذاته على الطرقات. مامن جهد مضن يعادل جهودهم».

وسرفانتس، الذي خلّف لنا قصته عن الممثلين الجوالين لدى لوبي دو

رويدا، قال عن الممثلين: «وأستطيع أيضاً أن أقول عنهم إنهم بعرق جبينهم يكسبون عيشهم وبالجهد الذاتي. وإنهم يحفظون دائماً عن ظهر قلب، ويعيشون حياة الغجر متنقلين دائماً من مكان إلى آخر، ومن خان ـ نزل ـ إلى حانة. وبحيث يظلون مستيقظين ليرفهوا عن الآخرين. لأن في ترويح الآخرين عن أنفسهم يكمن عيشهم ورزقهم.»

وحذت اسبانيا حذوا إيطاليا في السماح للنساء بالظهور على المسرح. وربما مثلت ماريانا، الزوجة الأولى للوبي دو رويدا، مع ممثليه الجوالين في منتصف القرن السادس عشر. وفي عام ١٥٨٧ منحت النساء حرية التمثيل في مدريد. وظل الفتيان يؤدون أدوار النساء. ولكن إدخال رقصات مثل رقصة «زاراباندا» العنيفة في المسرحيات جعل الممثلات مشهورات. وتم كبح تبذل النساء. كما سوي النزاع التنافسي بين النساء والفتيان بناء على قانون صدر عام ١٦١٥ ومنع بموجبه الفتيان من تأدية أدوار النساء، كما منعت النساء بموجبه من التنكر بهيئات الرجال.

وقد أدى التطور السريع والغريب للدراما الوطنية، من المسرح المكشوف المرتجل إلى حفلات الترفيه الفخمة في بلاط فيليب الرابع في (بوين ريو)، إلى ظهور الحاجة لأعداد كبيرة من الممثلين. ويورد الكتاب المتميز للبروفسور هوغو ألبرت رينرت «المسرح الاسباني أيام لوبي دوفيغا» مايقرب من ألفي ممثل وممثلة يعملون بنشاط ما بين ١٥٦٠ و ١٦٨٠. وكان هؤلاء الممثلون المجدون المليئون بالطاقة والحيوية والمأخوذون من عامة الشعب يمثلون في كافة أنحاء اسبانيا.

ومن بين هؤلاء الممثلين الكثيرين يجب أن نذكر اثنين. وهما ممثل وممثلة. وقد امتُدح الاثنان ووصفا بأنهما أعظم من في عصرهما. فداميان

أرياس دو بينافيل مثّل مع فرق كثيرة حتى وفاته عام ١٦٤٣ . وقد ظهر بدور دون جوان في العرض الأول لـ «الجدران تسمع ـ أو للجدران آذان ـ» لألاركون عام ١٦١٧ وفي مسرحية لوبي «السلطة مع الشاطر» عام ١٦٢٤ . وفي صفحات كتاب «الإيقاع ـ ريثميكا» لجي . كاراموبل (١٦٦٨) جاء وصفه كما يلي : «يمتلك أرياس صوتاً صافياً ونقياً وذاكرة رهيبة وحيوية مذهلة . وفي كل ما كان يقوله كان يبدو أن إلهات الحسن الثلاث (غريسيز) كن يتجلين في حركات لسانه ذاتها . كما كان يتجلى أبولو في كل حركة . وكان أشهر الممثلين يأتون لسماعه لكي يتعلموا اكتمال النطق والحركة . وقد ظهر أرياس ذات يوم على المسرح في مدريد وهو يقرأ رسالة . وظل المتفرجون يتشككون فترة لابأس بها . فقد كان يتعبأ بالانفعال في كل سطر . وفي النهاية استشاط غضباً ومزق الرسالة ثم بدأ يلقي خطابه بقوة وعنف . وعلى الرغم من أن الجميع استحسنوا إلقاءه إلاأن حركاته كانت تستحق الإعجاب أكثر» .

وقد لفتت الممثلة لا كالديرونا (ماريا كالديرون)، الشهيرة شهرة نيل غوين، انتباه ملك ـ هو فيليب الرابع ـ ثم صارت عشيقته وأم ابنه دون جون (النمسا) . وحتى بعد ولادة ابن فيليب فإنها لم تعتزل المسرح . وفي نهاية حياتها المثيرة ندمت على خطاياهاو ودخلت ديراً صارت فيه رئيسة الراهبات . وكانت رؤية فيليب الأولى لها في «فناء الصليب» . وكتب كاراموبل عن جمالها الرائع وقدراتها التخييلية العظيمة . وبناء على ما قاله فإنها كانت تستطيع تغيير ألوان وجهها بشكل إرادي . «وعند سرد أي حادث سعيد كان وجهها يتخضب بلون وردي . ولكن إذا تدخلت أية ظروف تعيسة تصبح بشكل مفاجيء بصفرة الموتى . وفي هذا الشأن كانت

فريدة وغير قابلة للتقليد». ويبدو أن هذه القدرة كانت في متناول العديد من الممثلين ـ أمثال فرجينيا أندرييني، التي كانت معاصرة لكالديرونا، وتوماس بيترتون والسيدة سارة سيدون وغيرهم.

وفي السنة التي توفي فيها لوبي دو فيغا تم تعيين مسرحيّ اسبانيا الغنائي العظيم، كالديرون دولا باركا (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) مديراً ومخرجاً لعروض البلاط. وقد أعطى هذا الشاعر الباروكي الفيلسوف، الذي تم ترسيمه كاهناً، لـ «أوتو» العصور الوسطى القديمة أعلى تجسيد شعري. وبه توصل المسرح الاسباني المجيد الى نهايته. ففي أواسط القرن السابع عشر كان الزخم الوطني الذي أعطى المسرح الاسباني مجده قد تلاشى. وكان المسرحيون القدامى، ومعاصروهم من «الأوتور»، قد ماتوا. ولم تظهر شخصيات هامة لتحل محل الشعراء الكبار الذين كانوا يكتبون لأعضاء الفرق انطلاقاً من المعرفة المحبة والأليفة للمسرح. وعلى الرغم من أنه في القرون اللاحقة لم تغب النشاطات المسرحية الغنية والكتابات الدرامية المتميزة؛ إلا أن اسبانيا لم تستطع أن تستحوذ مجدداً على روعة عصرها الذهبي.

---

(١) عيد للكنيسة الغربية لتكريس الحضور الحقيقي للمسيح. ويتم في الثلاثاء اللاحق لأحد الثالوث. بدأ الاحتفال بهذا العيد في أواسط القرن الثالث عشر.

(٢) جنس درامي اسباني (مسرحيات من فصل واحد) وصل ذروته في القرن السابع عشر. وكان يُمثل في الشوارع كأحد مظاهر الاحتفالات بعيد جسد المسيح. وسنظل نوردها باسم «أوتو».

(٣) رئيس فرقة ممثلين. وسيظل اسمه يرد باسم «أوتور».

(٤) الباحة المرصوفة في أرض الدار التي يمكن تناول الطعام أو الجلوس فيها.

(٥) الأسطول الحربي الاسباني.

* لاحظ اللفظ المأخوذ من العربية (القائد). وهذا ينطبق على العديد من الكلمات التي يمكن أن يلاحظها القاريء بنفسه.

لوبي دو رويدا

كان لوبي دو رويدا، المولود في إشبيليا، قد تدرب على أن يكون مطرّق ذهب. ولكنه في عام ١٥٥٤ قدم عرض «أوتو» في بينافينتي. ومنذ ذلك الحين يرد اسمه وترد أخبار عنه في سيغوفيا واشبيليا وفالادوليد ومدريد. ويقف رويدا، كاتباً مسرحياً وممثلاً، علامة عند بدايات المسرح الاسباني الحديث.

ويتقاسم مع بارتولمي دوتولي ناهارو امتياز التأصيل للكوميديا في اسبانيا. وفيما كان ناهارو يكتب المسْرح الشعري كان رويدا يكتب «كوميدياته» بنثر تصويري بارع ومرح. وقد كتب فيتزموريس-كيلي في كتابه «تاريخ المسرح الاسباني» عن إنجازات رويدا: «. . . إن نثره، بنكهته القديمة، كان مترعاً بالصفاء والقوة . . . ونظراً لصفات رويدا الايجابية من الذكاء والطرافة والابتكار فإن قيمته الكبرى تتجلى في أنه أرسى حجر الأساس للمسرح الاسباني الحقيقي وأن منهجه المسرحي صار ركيزة أساسية في التاريخ الثقافي لشعبه».

وكما هو حال جميع الممثلين الجوالين كان رويدا يقدم عروضه أينما وكلما استطاع تجميع متفرجين. وفي نهاية عرضه «كوميديا يوفيميا» أنذر الجمهور، أنه ليس لديهم من الوقت إلا ما يكفي للذهاب الى البيوت لتناول العشاء ثم العودة «إذا كانوا يريدون أن يروا إعدام خائن وإطلاق سراح مواطن شريف» الخ.

وكان سرفانتس العظيم، المولود عام ١٥٤٧، شاهد العيان الوحيد الذي ترك كتابه عن فرقة لوبي دو رويدا. فسرفانتس كان قد رأى رويدا وفرقته من الممثلين الجوالين في ساحة فالادوليد، حين كان ولداً في العاشرة

أو الثانية عشرة. وبعد نصف قرن كتب سرفانتس وصفاً حياً للعرض البدائي الذي قدمته فرقة رويدا الصغيرة.

ممثلو لوبي دو ريدا الجوالون

بقلم: ميغيل ذو سرفانتس سافيدرا

في أيام هذا الاسباني الشهير (لوبي دو رويدا) كانت أمتعة المدير المسرحي، كلها، تُلفّ في كيس. وكانت تتضمن أربعة معاطف بيضاء مزينة بالريش المذهب وأربع لحى وأربع باروكات شعر مع أربع عصي أو ما يقرب من ذلك العدد. وكانت المسرحيات عبارة عن أناشيد أو محادثات بين راعيين أو ثلاثة رعاة وراعية. وكانوا يظهرون بعد فاصلين أو ثلاثة (والفاصل تمثيلية تهريجية قصيرة أو استهلال)، إما من قبل «الزنجية» أو «الهمجي» أو «الأبله» أو «البسكايان» لأن هذه الشخصيات الأربع وشخصيات كثيرة غيرها كان رويدا يمثلها بإتقان شديد وبكل ما يستطيع المرء أن يتصوره من براعة. وفي ذلك الحين لم تكن هناك «تراموبا» ـ آلات للاستفادة منها في العرض المسرحي ـ ولا تحديات من المغاربة أو المسيحيين الفرسان أو المشاة. ولم تكن هناك شخصيات تظهر، أو تبدو أنها تظهر، من باطن الأرض أو من خلال تجويفة المسرح، التي كانت في ذلك الحين عبارة عن أربعة مقاعد مرتبة بشكل مربع وعليها أربعة أو خمسة ألواح وترتفع عن الأرض على أربع أو خمس دعائم، كما لم تكن الغيوم المحيطة بالملائكة أو الأرواح تنزل من السماء. وكان فرش المسرح عبارة عن بطانية صوف عتيقة مشدودة من جانبيها بحبلين لتشكل ما يمكن تسميته غرفة

الملابس، والتي وراءها كان يجلس الموسيقيون وهم يغنون أغنية قديمة ودون مرافقة من الغيتار . . ولقد جاء ناهارو، وهو مواطن من طليطلة اشتهر بتشخيص دور الهمجي الجبان بعد لوبي دو رويدا. وقد طور هذا الرجل مناظر «الكوميديا» (الديكور). وبدلاً من الكيس للملابس صار يستخدم العلب والصناديق. وقدّم الموسيقينَ من وراء الستارة، التي كانوا يغنون من ورائها سابقاً، ووضعهم على المسرح. وأزال لحى الممثلين. فحتى ذلك الحين لم يكن هناك ممثل واحد قد ظهر على المسرح دون لحية مستعارة، باستثناء أولئك الذين كانوا يمثلون أدوار العجائز أو الشخصيات الأخرى التي تحتاج الى قناع أو تلوين للوجه. واختراع المؤثرات والآلية اللازمة للمسرح (لرفع المناظر وتغيير المشاهد) وابتكر الرعد والبرق والمعارك والمبارزات؛ إلا أنها لم تصل أبداً إلى الإتقان الذي نراه اليوم. . . . ».

ألونزو لوبيز بنشيانو (١٥٩٦)

يبدو أن هذه الملاحظات عن بنشيانو، عالم عصره وزمانه، لم تكتب بعد ١٥٩٥ . والمقتطف الوارد هنا مأخوذ من «حول الممثلين والمشخصين» المكتوب بصيغة حوار بين المؤلف وصديقيه أوغو وفادريغ. وكان المتحمسون للمسرح من أمثال هذين يقولون: «حين أكون في المسرح فإنني لا أحس ببرد الشتاء ولا بحر الصيف».

حول الممثلين والتمثيل

حين يتعلق الأمر بالفعل - يقصد فعل التمثيل - يجب الاهتمام بالشخص والزمان والمكان. إذ من الواضح أن زينة (وديكورات) مختلفة

ولباساً أو زياً مختلفاً يجب توفيره للأمير وبشكل مختلف عن الخادم . وهذه تختلف بدورها بين الشبان والشيوخ . بينما ما يقع في مجال الاعتبار الثاني ، أي عامل الزمن ؛ فإن له أهميته الكبرى . فاسبانيا اليوم تتطلب زينة ولباساً مختلفين عن اسبانيا ما قبل ألف سنة . ولذا فمن الضروري القيام بدراسة متمعنة في التواريخ التي تبقي الضوء على أزياء ذلك الزمن ؛ كما يجب الاهتمام باختلاف البلدان . لأن الملابس تختلف من بلد إلى آخر . وعلى الممثل أن ينتبه الى هذه الأمور بدقة لأن الشاعر كثيراً ما يهملها . فهو ، بشكل عام ، يكتب القصيدة لكي تُقرأ لا لكي تُمثل فيترك هذه الأمور لمبادرة الممثل الذي شغله هو أن يعرض (ويمثل) . ولهذا نستنتج أن على الممثل الجيد (ورئيس الفرقة بشكل خاص) أن يعرف جيداً الكثير من الروايات والتاريخ وبحيث أنه ، عند اختلاف الزمن بالإضافة الى أزياء الأشخاص المشاركين في التمثيل ، يجب توفير ديكورات ملائمة أيضاً للمنصة ذاتها ، بالإضافة الى المؤثرات الضرورية التي يجب أن تنسجم مع جو القصيدة . فإن كانت القصيدة رعوية يجب أن تكون هناك غابة . وإذا كان الفعل يتم في مدينة يجب أن تكون هناك بيوت . وكذلك الأمر بالنسبة للاختلافات الثانية إذ يجب أن تكن هناك ديكورات مختلفة وملائمة . وفي المؤثرات يجب أن تتوفر الفخامة والمهابة فهناك مؤثرات ملائمة لحدوث معجزة ومؤثرات أخرى لأغراض أخرى . وهي أيضاً تختلف حسب الأشخاص . فالملاك يجب أن يظهر وهو يطير بينما القديس يجب أن يمر في الجو بقدمين مضمومتين . والاثنان يجب أن ينزلا من الأعالي بينما يصعد الشياطين من تحت . . وباختصار على الممثل أن يلاحظ ويدرس المؤثرات والحيل المختلفة وبحيث يظهر شخص ما بشكل مفاجيء وكأنما بتأثير

معجزة: بفن السحر إذا كان الشخص من أبناء الأرض ومن دونه إن كان سماوياً.

أغوستين دو روجاس
(ولد عام ١٥٧٢)

ولد روجاس، الجندي والممثل ومؤلف «رحلة التسلية والترفيه»، في مدريد حوالي عام ١٥٧٢. أدى خدمته الإلزامية في السفن الحربية، وشارك في عدة عمليات قتالية، وتعرض للأسر لفترة من الزمن في لاروشيل. وفي عام ١٦٠١ انضم الى فرقة نيكولاس دولوس ريوس. وفي كتابه «رحلات التسلية والترفيه» يصف، هو، المؤلف، وثلاثة ممثلين آخرين، هم ريوس وميغيل راميريز أو غستين سولانو، حياة الممثلين الجوالين. وعلى الرغم من أن أوصاف روجاس لفرق الممثلين المختلفة قد تكون مضخمة ومبالغاً فيها إلا أنها، بشكل عام، تعتبر التقرير الأكثر ثقة ودقة والصادر عن شخص كان، هو نفسه، ممثلاً جوالاً.

حياة ممثل

غادرنا فالينسيا بسبب سوء الحظ الذي صادفنا - سولانو وأنا - وأحدنا راجل ودون معطف والآخر ليس معه إلا الصدارة. أعطينا هما إلى الولد الذي تاه في البلدة. فتُركنا لنغادر ونحن سادة الطريق. وفي الليل وصلنا الى قرية ونحن منهكان وليس معنا إلا ثمانية كوارتات لنا نحن الاثنين. ودون عشاء ذهبنا إلى نزل طلباً للمبيت إلا أنهم أبلغونا أنهم لايستطيعون تأمين ذلك لنا هنا أو في أي مكان آخر بسبب قيام معرض. ولما رأيت أننا

لانستطيع تأمين المبيت لجأت إلى الحيلة. ذهبت إلى نزل آخر وقدمت نفسي على أنني تاجر من جزر الهند الغربية (لأنني، كما ترى أشبههم في الوجه). وسألت المضيفة عما إذا كان معنا أية دواب حمولة. فأجبت بأننا أتينا في عربة وأنه بما أن بضاعتنا ستصل وراءنا فإن عليها أن تهيء لنا سريرين وشيئاً للعشاء ففعلت ذلك. وذهبتُ إلى (ألكاد) القرية وأبلغته أن فرقة ممثلين قد حضرت، وأنها في الطريق إلى القرية، وطلبت إذنه لتقديم مسرحية. وتساءل عما إذا كانت مسرحية دينية. فأجبته بالإيجاب. وأعطي الإذن. فرجعت الى النزل ونصحت سولانو بمراجعة «أوتو» قابيل وهابيل. ثم أن يذهب إلى مكان محدد لجمع النقود لأننا سنمثل هذا المساء. وفي الوقت ذاته ذهبت للبحث عن طبل. وصنعت لحية من قطعة من جلد خروف. ثم طفت القرية كلها وأنا أعلن عن «الكوميديا». وبما أن القرية كانت آهلة بالكثيرين فقد جاءنا جمهور كبير. وبعد أن تأمن ذلك وضعت الطبل جانباً ونزعت لحيتي وعدت الى مضيفتنا وأبلغتها أن بضاعتنا قادمة. وطلبت منها مفتاح غرفتنا لأنني سأقفلها على البضاعة. وحين سألتني ماهي هذه البضاعة قلت لها إنها بهارات. أعطتني المفتاح فأسرعت إلى غرفتي. نزعت الملاحف عن السرير وانتزعت بعض الستائر الجلدية المذهبة وقطعتين أو ثلاث قطع من الملابس العتيقة. ولكي لاتراني وأنا أنزل الدرج ربطتها كلها بشكل صرة ورميتها من النافذة ثم نزلت الدرج بسرعة البرق. وحين وصلت الى الباحة نادتني المضيفة وقالت: «ياسيد هندي. هل تحب أن تشاهد كوميديا يقدمها ممثلون جوالون وصلوا منذ قليل؟ إنها مسرحية جيدة جداً». فأجبتها: «نعم». وأسرعت لالتقاط صرة الملابس التي كنا سنقدم بها المسرحية التهريجية وأنا خائف من أن تراها

المضيفة. ولكنني بحثت في كل مكان ولم أستطع أن أرى الصنرة. وحين أدركت سوء الطالع الذي فاجأني وعرفت أن ظهري سيدفع الثمن (بالجلد) أسرعت الى حيث كان سولانو يجمع النقود وأخبرته بما حدث. توقف عن «الجمع» وانصرفنا بما حصل عليه. وتصور الآن ورطة هؤلاء الناس كلهم. بعضهم لايجدون التجار ولا أغراض الأسرّة، وبعضهم مخدوعون لايجدون الكوميديا. رحلنا في تلك الليلة متسللين في دروب جانبية. وفي الصباح أحصينا ميزانيتنا فوجدنا أن لدينا ثلاثة ريالات ونصف الريال وكلها فراطة. وكما ترى فنحن الآن أغنياء. ولكن خوفنا ليس قليلاً. وعلى بعد فرسخ عثرنا على كوخ. وحين وصلنا إليه استُقبلنا بالخمر في وعاء من القرع، وبالحليب في جرن، وبالخبز في سرج. أفطرنا هناك. ثم غادرنا في تلك الليلة إلى بلدة أخرى حيث توجهنا فوراً إلى حيث نجد ما نأكله. وطلبت الإذن بالعرض. ثم بحثت عن ملاءتي سرير. وأعلنت الأناشيد في الشوارع. ودبرت غيتاراً. ثم دعوت مضيفنا. وطلبت من سولانو أن يجمع النقود. وحين امتلأ البيت أخيراً بدأت أغني أنشودة: «أفويرا أفويرا أبارتا أبارتا.» - حل عني. إطلع برة - بعد أن أنهيت الكوبليه الأول لم أعد أستطيع المتابعة. وراح الجمهور يتطلع إلي مندهشاً. فبدأ سولانو بـ «لوا» بعد أن أجرى عليها بعض التعديلات لعدم وجود الموسيقى. ولففت إحدى الملاءات حولي وبدأت أقول دوري. ولكن حين ظهر سولانو على أنه الأب - الإله وبيده شمعة وهو ملتف أيضاً بملاءة وقد لطخ حول لحيته من كل جهة بقشور الدوالي كدت أموت من الضحك، بينما الجمهور المسكين مستغرب يتساءل عما حدث له. وبعد أن انتهى ذلك ظهرت كمهرج وقلت «إنتريمس». ثم أكملت بالأوتو. ثم وصلت إلى

الموقف الذي سأقتل فيه هابيل المسكين. ولكنني كنت قد نسيت السكين التي سأقطع عنقه بها. ولذلك أزحت لحيتي المزيفة وقطعت عنقه بها وعندها هب الجمهور واقفاً وهو يصيح. ورجوتهم أن يغضوا النظر عن هذه النواقص لأننا نعرض قبل وصول الفرقة. وأخيراً وفيما الجمهور كله في حالة هيجان دخل مضيفنا وأبلغنا أن من الأفضل لنا أن نغادر لتجنب التعرض للجلد. وبناء على هذه النصيحة الأخيرة تباعدنا ثم غادرنا البلدة ومعنا أكثر من خمسة زيالات استطعنا تحصيلها. وبعد أن أنفقنا هذا المبلغ وبعنا بعض الحوائج التي ظلت معنا وصرنا لا نأكل إلا الفطر الذي نجده على جانبي الطريق وننام على الأرض ونتابع سيرنا حافيين (ليس بسبب الوحل بل لأنه لم تعد لدينا أحذية) ونشتغل بمساعدة البغّالة على تحميل أمتعتهم وتأمين المياه لحيواناتهم هذه. وبعد أن عشنا أكثر من أربعة أيام على اللفت، وصلنا مذعورين ذات ليلة إلى نزل حيث أعطانا أربعة سائقين عشرين مارافيدا* وبعض السجق بالدم لكي نقدم لهم كوميديا. وبعد هذه المتاعب و البؤس وصلنا الى نهاية رحلتنا. وكان سولانو بصدرية دون روبيلا - وكان قد رهنها في إحدى الحانات (بثوب ضيق ليس على مقاسه ودون أزرار ولا يصل إلا إلى الفخذين). وأنا عاري الساقين ودون قميص وبقبعة من القش مليئة بثقوب التهوية وبنطلون قذر وسترة منسلة وممزقة. وأنا بهذه البهدلة والشرشحة قررت الدخول في خدمة فطائرجي. ولكن سولانو، لكونه ذكياً، لم يلتزم بأي عمل. وهكذا كانت الأحوال حين سمعنا ذات يوم قرع طبل وصوت ولد يعلن عن كوميديا «لوس أميغوس تروكادوس - الأصدقاء المتلونون -» ستعرض هذه الليلة في القاعة الرئيسية في البلدة. وحين سمعت ذلك بدأت عيناي تتفتحان تحدثنا إلى الصبي

وحين عرفَنا ألقى بالطبل وراح يرقص فرحاً. وسألناه عما إذا كان لديه أية نقود فأخرج مالديه وكان يربطه بلفة في طرف قميصه. اشترينا بعض الخبز والجبنة وشرحة من سمك القد. وبعد انتهاء وجبتنا أخذنا إلى الأوتور (وكان هو مارتينازوس). ولاأدري إن كان قد أحزنه أن يرانا في هذه البهدلة ولكنه في النهاية عانقنا. . وبعد أن حكينا له معاناتنا كلها تعشينا. وأتاح لنا الفرصة للتخلص من براغيثنا لكي لاتعلق بالملابس التي سنرتديها ونحن نمثل. فقد تقرر أن نمثل في الكوميديا. وبالفعل فقد أخذنا أدواراً في تلك الليلة. وفي اليوم التالي عقد معنا اتفاقاً للعمل في فرقته بحيث يأخذ كل منا ثلاثة أرباع عن كل عرض. وأعطاني دوراً لأتدرب عليه في كوميديا «بعث أليعازر». وأعطى سولانو دور القديس المبعوث. وفي كل مرة كنا نقدم هذا العرض كان المدير يأخذ سترة من غرفة الملابس ويعيرها لسولانو وهو يوصيه بأن لايدع البراغيث تعلق بها. وعند انتهاء المسرحية كان يعود الى غرفة الملابس ويخلع السترة ثم يعود الى ملابسه القديمة. أما أنا فقد أعطاني جو ارب وأحذية وقبعة بريشة وجاكيت حرير طويلة كنت ألبس تحتها بنطلوني الكتاني القصير (الذي كان الآن قد غسل). وهكذا، وبما أنني ذلك الشخص الوسيم فقد كنت أظهر على المسرح بمنتهى التفاهة مثل جوكو (برينكوينو) بوجهي العريض الباسم. وتابعنا هذه الحياة السعيدة أكثر من أربعة أسابيع. وكنا فيها نأكل قليلاً ونسافر كثيراً وحقائب أمتعة المسرح على ظهورنا ودون أن نألف، أبداً، أي سرير للنوم. وبذهابنا بهذه الطريقة من قرية إلى أخرى صدف أن أمطرت بغزارة في إحدى الليالي. ولذلك قال لنا المخرج في اليوم التالي - خاصة أنه لم يكن قد تبقى علينا أكثر من مسافة قصيرة لكي نصل إلى المكان الذي نقصده - أن علينا أن نعمل من

أيدينا محفة من أجل نقل زوجته. بينما سيقوم هو والرجلان الآخران بحمل أمتعة الفرقة. بينما يحمل الولد الطبل والأغراض الصغيرة. وبما أن هذا قد أرضى المرأة فقد شكلنا من أكفنا محفة، وكانت هي تضع لحية[1]، ثم تابعنا سيرنا. وعلى هذه الشاكلة وصلنا إلى مبتغانا ونحن منهكون تماماً ومتورمو الأقدام والوحل يكللنا. وبالفعل كنا نصف أموات لأننا كنا نخدم مثل بغال التحميل. وحال وصولنا الى القرية طلب مديرنا الإذن بالتمثيل فقدمنا تهريجية أليعازر. وارتديت مع صاحبي ملابسنا المستعارة. ولكن حين وصلنا الى مشهد الضريح نادى المخرج، الذي كان يمثل دور المسيح، عدة مرات: «إنهض يا أليعازر. إندفع. إندفع». ولكن حين رأى أنه لم ينهض اقترب من الضريح وهو يظن أن الآخر قد استغرق في النوم. فاكتشف أن اليعازر قد انبعث، جسداً وروحاً، (أي أنه هرب) ودون أن يخلف وراءه أي شيء من الملابس. وحين لم يتم العثور على القديس ثار الناس. فقد بدا أن معجزة حصلت وكان المخرج أكثرهم دهشة. وحين أدركت الورطة التي صرنا فيها وأن سولانو قد رحل دون أن يعلمني أخذت الطريق الى زاراغوزا ولكن دون أن أعثر على أثر لأليعازر الذي تأكدوا أنه قد صعد الى السماء. ثم انضممت بعدها الى فرقة جيدة وخلصت من حياة الشقاء.

حكايتان معاصرتان

إن شهادات شهود العيان للكوميديا في حياة كبار الدراميين الاسبان نادرة جداً. ومعظمها يعود الى منتصف القرن السابع عشر. واليوم، وبعد

١ - يوضح روجاس أن اللحية أو الأقنعة أحياناً كانت تفيد في حماية الوجه. (ملاحظة المؤلف).

ثلاثمائة سنة، ماتزال هذه الشهادات تعطينا صورة حية عن الجو الذي كانت «الكوميديا» تقدم فيه .

وفي رسالة كونتيسة أولنوي، التي طافت أرجاء اسبانيا عام ١٦٧٩، يجب الأخذ بعين الاعتبار التحامل الكامن لدى الأجنبي الذي لايعرف اللغة جيداً. فروايتها هي رواية متفرج غريب. بينما يكتب المسرحي جوان دو زالابيتا من خلال المعرفة بما وراء الكواليس والرؤية التي يتمتع بها رجل المسرح .

في الكوميديا

كونتيسة دولنوي

بعد أن ارتحت قليلاً من تعب الرحلة اقتُرح أن نذهب إلى «الكوميديا» . . وحين دخلت المسرح جاءت صرخة : «ميرال، ميرال، أنظر . أنظر» . لم تكن تزيينات المسرح باهرة . فقد رفعت المنصة فوق براميل مددت فوقها ألواح خشبية سيئة الترتيب . وكانت النوافذ كلها مفتوحة لأنهم لايستخدمون المشاعل . ويمكنك أن تتصور كم يقلل هذا من قيمة المشهد . كانوا يقدمون «حياة القديس أنطونيو» . وحين كان الممثلون يقولون أي شيء يسر الجمهور كان الجميع يهتفون : «فيكتور . فيكتور» . ثم علمت أن هذه هي عادة أهل هذه البلاد . ولاحظت أن الشيطان لم يكن يلبس مايميزه عن بقية الممثلين باستثناء أن بنطلونه كان بلون اللهب . وكان له قرنان ليميزاه عن الآخرين . وكانت الكوميديا في ثلاثة فصول مثل الكوميديات الأخرى . وفي نهاية كل فصل جدي كانوا يمثلون فاصلاً تهريجاً مع بعض الهزل . وفي هذا الفاصل كان غراشيوسكو (أو مهرج) يظهر . وبين الكثير

من المزحات السخيفة كان يقول بعض ما لا بأس به. وكانت هذه الفواصل تمتزج بالرقص وموسيقى القيثارات والغيتارات. وكان لدى الممثلات صنوج وكن يلبسن قبعات صغيرة. وكانت تلك عادتهن حين يرقصن. وحين كن يرقصن (الزاراباندا) كان يبدو عليهن أنهن لايلمسن الأرض. لقد كن ينزلقن بمنتهى الخفة. إن أسلوبهن مختلف جداً عن أسلوبنا. إنهن يحركن أذرعهن كثيراً. وكثيراً مايمررن أيديهن فوق قبعاتهن ووجوههن بوقار شديد. ويتعاملن مع الصنج بشكل مدهش.

وليس على المرء أن يظن أن هؤلاء الممثلين ـ ونظراً لأن سان سيباستيان مكان صغير ـ يختلفون كثيراً عن ممثلي مدريد. ولقد قيل لي إن ممثلي الملك أفضل بشكل ما لأنهم في النهاية يمثلون ما يسمونه «كوميدياس فاموساس» (كوميديات شهيرة) أي أفضل وأشهر الكوميديات. والحقيقة إن القسم الأعظم منها مسخرة. فمثلاً حين كان القديس أنطونيو يقول «الاعتراف»، وكثيراً ما كان يفعل، كان الجميع يركعون. ويبدأ كل منهم بتوجيه «اعتراف بذنوبي» لنفسه (مع الضرب على الصدر) حتى ليظن المرء أنهم على وشك أن يحطموا صدورهم.

بعد الظهر في المسرح

جوان دو زاباليتا

... يتقدم صاحبنا (العواطلي) في المسرح ويقترب من الشخص الذي يشير إلى الكراسي والمقاعد ويتطلب منه مكاناً[1]. ويجاب بأنه ليس هناك محلات. ولكن هناك مقعد قد حجز غير أنه الآن ليس مشغولاً ولذا فإن عليه أن ينتظر إلى أن يظهر عازفو الغيتار فإذا ظل المقعد شاغراً حتى

ذلك الحين فيستطيع أن يجلس عليه . ويجادل صاحبنا للتسلية فقط . ثم يذهب الى غرفة الملابس . وهناك يرى النساء يخلعن ملابس الخروج ويرتدين ملابس المسرح ، وكان بعضهن قد خلعن الكثير من الملابس حتى بدين وكأنهن سوف يذهبن للنوم . ويأخذ صاحبنا مكانه أمام امرأة كانت قد جاءت الى المسرح سيراً على الأقدام ، ولذا فإنها تستعين بخادمتها للبس حذائها وجواربها . وليس من الممكن فعل ذلك إلا بالتنازل قليلاً عن الحشمة . وعلى الممثلة المسكينة أن تتحمل ذلك ـ وجوده ـ دون أن تجرؤ على الاعتراض . إذ بما أن هدفها الأساس أن تنال التصفيق والاستحسان فإنها تخشى من أن تزعج أي إنسان . إن همسة استهجان ، مهما كانت غير محقة ، يمكن أن تقلل من امتيازها . وذلك لأن الجميع يعتقدون أن حكمة من يتهمهن أعظم من حكمتهن . وتتابع تلك الممثلة ارتداء ملابسها متحملة وجوده بصبر . إن أقل النساء احتشاماً على المسرح لها حشمتها الخاصة بها في الغرفة الخضراء (غرفة استراحة الممثلين والممثلات) لأن انعدام حشمتها هنا رذيلة . أما على المسرح فهو شغلها .

ولايزيح صاحبنا عينيه عنها . . . ويقترب من الستارة ليرى إن كان المقعد المقصود قد انشغل ولكنه يجده خاوياً . يبدو أن صاحبه لن يأتي . فيذهب ويحتل المقعد . ولم يكد يجلس حتى جاء صاحب المقعد وطالب بحقه . ويقاومه الذي جلس لتوه . وينشب شجار . أولم يأت هذا الشخص ليتسلى حين خرج من بيته؟ وماعلاقة الشجار بالتسلية؟ . . . وأخيراً يسوّى الخلاف إذ يستسلم الذي دفع من أجل المقعد ويأخذ مقعداً آخر تبرع له به المصلحون . وتهدأ الفوضى التي تسبب بها الشجار وتتم تهدئة متطفلنا .

وها هو الآن يحوّل نظره الى (كازويلا)، الجناح الذي تحتله النساء، مدققاً النظر في وجوههن الى أن يجد واحدة تعجبه فيبدأ بإرسال الاشارات اليها.

ليست (الكازويلا)، ياسيدي العزيز، هي ما جئت تتفرج عليه بل الكوميديا . . . إنه يقلب نظره في كل اتجاه وحين يحس بأحد ما (يراقبه) فإنه يرفع ياقة سترته من الوراء. ويلتفت فيرى بائع الفاكهة الذي يميل بجسمه بين شخصين ليهمس له أن السيدة التي تنقر على ركبتها بمروحتها تقول له إنها قد أعجبت كثيراً بالروح التي أظهرها في المشاجرة وأنها تطلب منه أن يدفع ثمن علبة برتقال لها. ويتطلع صاحبنا من جديد الى (الكازويلا) ليرى أن المرأة المعنية هي المرأة التي أعجبته من قبل. فيدفع النقود ثمناً للفاكهة ويرسل لها مع الفاكهة كلمة مؤداها أنها تستطيع أن تطلب كل ما تشتهيه. وما أن يغادره بائع الفاكهة حتى يكون صاحبنا قد قرر أنه سوف ينتظر المرأة عند مخرج المسرح. ولذا يبدأ بالإحساس بأن هناك تأخيراً وتطويلاً مملاً منذ بدء المسرحية. وبأصوات مرتفعة ومشاكسة يعلن عن انزعاجه. فيحرض (الموسكويتيروس) - الجمهور المأجور - الذين يقفون من تحت لكي يطلقوا صرخاتهم المهينة وشتائمهم من أجل استعجال الممثلين. لماذا يفعلون ذلك؟ . . . ما من أحد من هؤلاء الذين يصرخون سيتجرأ أن يوجه كلمة واحدة لواحد من الممثلين إذا رآه في الشارع. وبالإضافة الى أنه من السخافة والجبن معاملتهم بهذه الطريقة فإنه، أيضاً، دليل على عدم العرفان بالجميل. فالممثلون هم أكثر الناس بذلاً للجهد من أجل الترفيه عن الآخرين. إن التدريبات على الكوميديا كثيرة جداً وطويلة جداً حتى ليمكن اعتبارها تعذيباً إيجابياً. وحين يؤون الأوان لأول عرض

فإن كلاً منهم على استعداد لأن يدفع دخل سنة من ماله من أجل ضمان الظهور المرْضي في ذلك اليوم. وحين يصيرون على المنصة لاتدرون أي تعب يبذل وأية خسارة هم مستعدون لتحملها بطيبة خاطر من أجل إتقان عملهم. فإذا كان عليهم أن يلقوا بأنفسهم من فوق صخرة فسيفعلون ذلك بشجاعة اليأس. ولكن أجسادهم أجساد بشر. وهم يحسون بالألم مثل غيرهم من البشر. وإذا تطلب، في إحدى الكوميديات، قيام صراع مميت فإن الممثل الذي يكون نصيبه أن يسقط على المسرح يتلوى على المنصة القذرة المليئة بالمسامير الملوية والشظايا ودون أي اهتمام بملابسه وكأنما هي مصنوعة من أقسى الجلود. بينما كثيراً ما تكون في الحقيقة هشة وغالية الثمن . . . ولقد سبق لي أن رأيت ممثلة ذات شهرة عريضة (وهي لم تمت إلا منذ فترة وجيزة) تمثل مقطعاً حيث يكون عليها أن تمزق سترتها إرباً في نوبة غضب وذلك لكي تزيد في تأثير تمثيلها. على الرغم من أن ثمن القطعة التي تمزقها يعادل ضعف المبلغ الذي تأخذه عن العرض . . .

---

١ ـ المبلغ الذي يدفع على الباب هو من أجل الدخول فقط. أما إذا رغب المشاهد في مقعد أو مكان للجلوس فيدفع مبلغاً آخر.

* العملة التي تأخذ اسمها من المرابطين.

الفهرس

المقدمة	٣
١- اليونان: فنانو ديو نيسوس	١٣
- أفلاطون	٢١
حول الإلهام	٢٢
حول المحاكاة	٢٧
- أرسطو	٣٣
العاطفة واللغة والحركة	٣٤
التحكم بالصوت	٣٥
- بلوتارك	٣٧
لماذا نستمتع بالتشخيص	٣٧
الممثلون القدامى	٣٩
- أولو جيليوس	٤٠
حزن بولوس	٤١
- يوليوس بولوكس	٤٢
الأقنعة التراجيدية والكوميدية	٤٢
الأقنعة الساتيرية	٤٥
الأقنعة الكوميدية	٤٥
٢- روما: ممثلون وعبيد وخطباء	٤٩
- شيشرون	٥٥
الانفعال عند الممثل والخطيب	٥٦

تلاميذ روشيوس ٦٣
- كوينتيليان ٦٥
الفعل والإلقاء ٦٥
- لوشيان ٧٤
حول الإيماء ٧٤
٣- العصور الوسطى : الممثل المجهول ٨٣
الإيمائي فيتاليس ٩٠
شاهده على قبر الإيمائي فيتاليس ٩٠
تعاليم الأسقف ايثيلوولد ٩٢
تمثيل آدم ٩٤
الممثلون في يورك وشيستر ٩٥
قوانين التمثيل في مسرحيات يورك ٩٥
من عرض في شيستر ٩٦
٤- ايطاليا : الكوميديا دي لارني ٩٧
- ليوني دي سومي ١٠٦
حوارية حول التمثيل ١٠٧
- بيترو ماريا كيتشيني ١١٧
نصائح مختلفة ١١٨
في مايخص دور العاشق ١١٨
الأدوار الهزلية ١٢٠
الدكتور غراشيانو ١٢٠
الخادم الأول والثاني ١٢٢

نيكولو بار بييري ١٢٣
ماهو المهرج ١٢٤
- أندريا بيروكشي ١٣٠
مقدمة حول التمثيل الارتجالي ١٣٠
- ايفاريستو غيراردي ١٣٥
حول فن الكوميديين الطليان ١٣٦
- لويجي ريكوبوني ١٣٨
نصيحة للمثلين ١٣٩
٥- اسبانيا : العصر الذهبي ١٤٩
- لوبي دو رويدا ١٥٧
ممثلو لوبي دور رويدا - الجوالون ١٥٨
ألونزو لوبيز بنشيانو ١٥٩
حول الممثلين والتمثيل ١٥٩
- أغوستين دو روجاس ١٦١
حياة ممثل ١٦١
حكايتان معاصرتان ١٦٦
في الكوميديا ١٦٧
بعد الظهر في المسرح ١٦٨

٢٠٠٠ ط١/١٠/١٩٩٧



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

سعر النسخة داخل القطر ٢٠٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٤٠٠ ل.س